ПАОЛА
ВОЛКОВА

Мост через бездну

КНИГА ПЕРВАЯ

ПАОЛА
ВОЛКОВА

Мост через бездну

книга первая

МОСКВА

УДК [7.03:008](4)
ББК 71.05(4)+85(4)
В67

Подготовка литературного материала
Агишева О.М.

Подготовка иллюстративного материала
Кокарев И.Е.

Художественное оформление
Ерофеев О.В.

Издательство благодарит в подготовке книги:
Высшие курсы режиссеров и сценаристов;
Дмитрия и Наталью Гурджий;
Жан-Лу и Марию Лафон

В67 **Волкова, Паола**
Мост через бездну. — М.: Зебра Е, 2013. — 256 с.

ISBN 978-5-94663-967-5

«Мост через бездну» — первая из пяти книг, диапазон которых от античности, европейского Средиземноморья до концептуализма XX века.

Шествие через века — сквозное действие книги. Прослеживаются новые связи между такими отдаленными формами, не лежащими на поверхности, как, например, античность и карнавал, древняя культура Крита и корневые традиции испанской культуры, и многое другое. Но «точка зрения» всегда имеет право на существование как предложение к размышлению.

Книга рассчитана на тех, кто интересуется литературой по искусству.

ISBN 978-5-94663-967-5

ОГЛАВЛЕНИЕ

Вступление

Уже многие годы студенты разных поколений считают, что я должна публиковать свои лекции по «Всеобщей истории искусства», читанные во ВГИКе и на Высших курсах сценаристов и режиссеров.

Но это оказалось сложным по ряду причин:

Во-первых, лекции всегда до известной степени импровизация плюс эмоциональное поле контакта с аудиторией. Во-вторых, речь письменная и устная совершенно различны. Мои лекции много раз записывали. И что же? Даже хорошо отредактированные, они плохо читаются. Бесконечно завидую тем, кто «говорит — что пишет».

В лекциях свою задачу я иллюстрирую множеством цитат, воспоминаний о том, как то или другое впечатление изменялось от непосредственной встречи. Сколько книг прочитано было об афинском Акрополе. Но когда я «встретилась» с ним в 1991 году и поднялась по ступеням к входу Пропилей — все мои знания, все мироощущение было перевернуто, вывернуто. Греческую античность познаешь через Грецию — место ее рождения. Что представляли собой те условия, которые породили никогда не повторившийся феномен гениальности и абсолюта? И начинаешь думать об этих причинах, а не о том, что уже знаешь и можешь прочитать в книгах самых автори-

тетных специалистов. Это же стало относиться практически ко всему объему моих лекций. Естественным потрясением была «Венера» Веласкеса в Национальной галерее Лондона или живопись Тициана в Прадо, Гойи в том же Прадо, «Автопортрет с Музой» Вермеера в Вене. То, что ты видишь в зрелом возрасте, мало соответствует самым лучшим иллюстрациям и даже самым глубоким текстам. Хотя, конечно, знания, полученные за жизнь, — прочный фундамент нового строительства.

В-третьих. Моя лекционная речь пространна, и для публикации курса потребовались бы тома, что невозможно. А пишу я, напротив, экономно, стремлюсь к сжатому тексту.

В-четвертых. Со временем содержание курса меняется. Я много путешествую. Вижу мир в подлиннике, а не на картинке. «И чувствую и мыслю по-иному». Постепенно родилась та форма записи, которую предлагает эта книга. О результате судить не мне.

Всего предполагается издать пять книг — объемом от античности до концептуализма XX века.

«Мост через бездну» — первая, написанная на материале античности, от которой, как известно, остались лишь фрагменты фрагментов. Их соединение друг с другом (за исключением уставной хронологии) всегда и есть концепция. Несколько тем будут сквозными через все книги. Одна из них — комментарий к античности, или то, как «аукается» с ней вся последующая история европейской культуры. Вторая — карнавальное шествие масок сквозь века.

Наше знание прошлого, всемирной или отечественной истории или даже просто нашей собственной жизни меняется со временем, и факты очень важны, но не абсолютны.

Как многое изменилось в нашем представлении, когда в марте 1971 г. в Шеньси близ нынешнего Сианя крестьяне рыли колодец и... началось открытие гробницы императора Шихуанди — «Первого императора» династии Цинь, жившего в III веке до н. э. На свет из-под курганов вышло терракотовое

войско императора — войско вечности. Это открытие конца XX века существенно изменило не только представление об истории, культуре, искусстве Древнего Китая, но вообще картины мира. А ведь мы сегодня видим сравнения и взаимосвязь там, где еще 100 лет назад ничего видеть было невозможно. Таких примеров много. Фениксы истории встают из пепла весь XIX и XX век, особенно XX век. Картины мира меняются, и мы не можем не считаться с этим. Мы обязаны задавать себе вопросы. Вопрос главнее ответа. Так вот, наша задача — сделать попытку задавания вопросов на протяжении предполагаемых пяти книг, если хватит сил и времени их издать. Как известно, сегодня время предельно сжато, и автор уже сильно не молод. А хотелось бы ответить на множество вопросов.

Наше сознание, наша память монтажны, все зависит от контекста. Побежденные объявляют себя победителями, а свидетели — активными участниками событий. Объективного описания всемирной или собственной истории не бывает. Мой знакомый мальчик впал в историческую истерику, увидев гроб Наполеона под куполом «Инвалидов». Как смеют французы так чтить врага России! Думается, что историю делает история. Люди лишь талантливые либо бездарные ее рекруты. Сотворцы или разрушители.

Так что «точка зрения» всегда имеет право на существование, как предложение к размышлению. Факты остаются — меняется контекст. Но и факты со временем уточняются в зависимости от археологии или архивистики.

К каждой из глав этой книги прилагается небольшой альбом иллюстраций. Хотелось бы бóльший, но таковы условия издания. Написана книга популярно, все же предполагая некоторый запас предварительных знаний.

Автор от всей души благодарит за помощь в предполагаемом проекте Олега Галушко и Дмитрия Гурджия, Марию Гогосову-Лафон, сотрудников Высших курсов сценаристов и режиссеров, а также Эдуарда Сагалаева.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Сближенье связей отдаленных

«Тот, кто когда-то думал и действовал,
и поныне мысль и действие.
Ничто истинно сущее не умирает».

Джон Ди

В 1996 году во время пребывания в Англии я посетила одновременно Стоунхендж и театр «Глобус», который уже отстроился и давал пьесы Шекспира. Если бы между обоими посещениями был бо́льший промежуток времени, экстравагантная мысль о возможной связи между ними в голову бы не пришла.

Но Стоунхендж стал настоящим потрясением. Останки мегалитического святилища производят действие (не впечатление — действие) монументальной силы, энергетической встряски. И сразу, разумеется, рождаются вопросы, на которые нет ответа. И еще странное ощущение, будто весь ансамбль отделен, окутанный некой невидимой материей, несмотря на то, что тогда к святилищу можно было подойти близко. В магазине Стоунхенджа продавались брошюрки с планами архитектурной реконструкции. Под видимой научностью информации практически не было. Очевидна и условность времени сотворения и назначения древнего ансамбля. Одно было ясно, что Стоунхендж (как и следы других подобных ему сооружений) — место культовых солярных мистерий, и это для нашего эссе, быть может, основное. Здесь было место Вселен-

ской мистерии, преобразующего магического действа, соединяющего ритуал с театром.

Театр «Глобус» тоже интригующее место. В нем все было интересно, но особенно музей театра, который неожиданно навел на мысль о «связях отдаленных» двух сакральных ансамблей, между которыми, возможно, три с половиной тысячи лет, а то и больше. Но это время не разрыва, а непрерывности культурных традиций.

Уже в 30-е годы XX столетия издавались серьезные работы о мегалитических ансамблях Британских островов. Современная хронология относит сооружение Стоунхенджа к 3000 годам до н. э., то есть к эпохе египетских пирамид, кносских лабиринтов, чертежей на плато Наска, Тиринфу в Греции и всем загадочным, т. е. нерасшифрованным «чудесам света».

«Мегалиты» служили одновременно солнечно-лунными обсерваториями и храмами, в которых велись священные календари. Ученые-жрецы «обеспечивали плодородие земли и процветание общества, управляя магнетическими витальными потоками в земной коре», — так писал историк Фостер Форбс в книге «Неописанное прошлое».

В 70-е годы XX века многие исследователи Стоунхенджа, например Г. Грейвс в книге «Каменные иглы», подтверждают мысль о взаимодействии магнетических полей мегалитов с магнетическими полями земли, потоками взаимо-действия, несомненно связующих космос и землю. В любом случае, кем и когда строились сооружения, неизвестно. Наше время исследования космоса и воздухоплавания возвращается на новом витке к древней теме единства всего сущего на Земле и в Божественной Вселенной. К вопросам о непрерывности материи — словом, к тому, что и было фундаментом древнего знания, культуры и искусства. Конечно, обсуждается и тема «следа Антлантиды». Но

это лишь гипотеза. Значительно интереснее для нас то, что храмы-обсерватории строились на основании исчезнувшей науки — как говорили в Средние века, «магической геометрии».

Когда возникла «магическая геометрия», точно неизвестно. Но все древнее искусство Египта, Месопотамии, Крита, Греции, соборы Средневековья, Возрождения — все исчислялось и строилось на основании древнего знания о синтезе всех элементов культуры. Ни фигура, ни число, ни цвет не были однозначны, одномерны. Каждое число, знак, форма имели множество смыслов от утилитарного до мистико-символического. Например, числа три или восемь были еще и значениями неба, Вселенной и т. п. Треугольник, пирамида, круг, ромб — все священно, как и число, все имело магическое значение, скрытое от непосвященного. Природа и человек связаны. Мир не состоит из земли, воды, человека отдельно. Законы жизни, измерения, смыслов едины. Круг — чертеж Вселенной, ее пространства и времени или бесконечности и безначальности времени и пространства. Круг содержит внутри себя не только пространство и счет времени, но символические образы, которые свидетельствуют о безграничности. Такой фигурный и числовой символизм всеохватен и также входит в понятие «магической геометрии». Круги камней-великанов (неизвестно откуда взявшихся) устанавливались в соответствии с наукой, условно называемой пифагорийской (также магическая геометрия) уже задолго до самого «пифагорийства». Единицей измерения служил мегалитический ярд — 2,72 фута. Большую роль играло то, как устанавливались камни святилища, что значили во время солнцестояния.

Композиция Стоунхенджа — центрическая с двойным рядом камней-колонн и алтарем на восток, к восходу солнца. Мегалитом или Амфалом также было от-

мечено и место в древних Дельфах, представляющее собой (по мысли исследователей) максимальное энергетическое средоточие, связь земных энергий, «пуп Земли». А также, согласно древней традиции и мифологии, место пророчеств. Древний сферический ансамбль — точно рассчитанный двойник космических сфер. Он — правильно устроенное долговечное сакральное пространство. Об этом много писал Мирче Элиаде в исследовании «Космос и история»: «...мы не будем останавливаться ни на происхождении, ни на структуре и эволюции различных космологических систем, которые углубляют и обновляют древний миф о космических циклах. Мы упоминаем космологические системы лишь в той мере, в какой они отвечают на вопрос о смысле истории, человеческого опыта, совокупности человеческого переживания, находящихся в круге архаического восприятия». (М.Элиаде. «Космос и история». М. 1996, с.205)

Мы ничего не знаем о строителях. В прах рассыпался мир временный, остался истинный и абсолютный, доказывающий, что мифология исторична, а наука сильна тайнописью. Все, что создавалось когда-либо, имеет свою реальную среду творения: культуру, людей, погоду, еду, взаимоотношения. Это, скажем, строительные леса культуры. Они смываются временем, остается лишь предмет строительства и наши гипотезы о нем. Такие храмы как Стоунхендж обязательно возводятся «для кого-то». Кругом было людно. К святилищу (и это несомненно доказано) вели дороги паломников, особенно в большие праздники, обычно связанные с циклами природы. «Там чудеса, там леший бродит». Там был магический театр чудес, театр ритуалов и мистерий. Несомненно, театр превращений и метаморфоз. Глобус Стоунхенджа служил площадкой представлений, того действия, что разворачивалось в

параллельной, мистериальной жизни. Жрецы и участники действа всегда выступают в гриме, масках, особом платье. Драматургия действия заранее расписывалась, т. е. имела сценарий. Они были проводниками, посредниками между макро- и микромиром, поскольку назначение Стоунхенджа как храма Солнца-Луны вполне космо-эзотерическое. Из-за бытовых пустяков такие святилища не возводят, не тратят столько сил и средств. Стоунхендж — двойной глобус: внутренний малый, скажем, земной, и внешний космический — солнечно-лунный, и они связаны и соединены архитектурой святилища.

Говорят, голубые камни, которые были строительным материалом, доставлялись из Ирландии того времени. Непонятно только: как и кем доставлялись?

Жрецы Стоунхенджа были к тому же врачами, астрологами, прорицателями, устроителями жизни. Мы понимаем, что они знали более, чем мы, но не знаем, кто они были этнически, социально, как выглядели, какой цивилизации принадлежали.

Примерно за пятьсот лет до н. э. в Британию пришли кельты. Образ древних кельтов, их мифология достаточно изучены и описаны уже со времен Юлия Цезаря. Цезарь в «Записках о галльской войне» рассказывает, что британцы-кельты красятся «вайдой», которая придает их телу голубой цвет, и от этого «они в сражениях страшней других на вид»; что тело они бреют, а волосы отпускают и носят усы и т. д. Греки в III веке до н. э., в эпоху эллинизма, изображали их мужественными героями. Цезарь замечал и то, какую власть и силу в обществе имеет кельтское жречество — друиды. Вокруг друидов объединяются кельтские племенные кланы. Их слово — закон во всех областях жизни, от воспитания до ведения войны и мира. Кельтская обрядовость дошла до нас в наслоении легенд, в мистических образах

главных богов — Одина и Луга. Все таинственно мерцает в бесконечности пересказов и свидетельств. Греческий историк Аполлодор в «Мифологической истории» утверждает, что именно у кельтов Геракл подсмотрел мистерии юношеских игр посвящения в мужи. Он описывает, как отроки прыгали через костер, метали копье, бились на мечах, скакали на лошадях со свастическими татуировками на обнаженных телах. Геракл считается основателем Олимпийских игр в Древней Греции, подсмотренных у кельтов. Друидов сравнивали со всеми мудрецами древности. Они обучали молодежь, следили за исполнением общественных норм поведения. Но главное — строго хранили тайны посвящения и никогда не записывали свои знания, но передавали их лишь в устной традиции. Только личное обучение обеспечивало надежность того, что знания медицинские, строительные, религиозные не попадут в руки невежд и безответственных людей. А потому традиция предписывала тщательный отбор учеников и долгое серьезное обучение. Устная традиция передачи знаний в древних культурах имела этическое значение. Опасно «знание» в руках невежд и бездарных людей. Страшным наказанием было отлучение виновных от жертвоприношений, т. к. человек отлучался от Бога и помощи свыше, становился слабым.

Их религия основывалась на вере в бессмертие души и ее способностю к реинкарнации, а также к переселению в другое тело. Они знали, что смерти нет, а потому нет и страха смерти. Они боялись не смерти, а нарушения законов. Друиды много знали о Вселенной и ее связи с человеком и природой. Назначение Стоунхенджа как нельзя более соответствовало мистико-космогоническому миропониманию кельтов, общей для древней мудрости веры в единство мира. Вот почему в европейской истории строительство Стоунхенджа

и других храмов приписывали кельтам-друидам. Вся средневековая традиция связывает таинственные мистерии Стоунхенджа с друидами, а не с теми, кто его строил в действительности. Друиды существуют и сегодня. У меня есть в Лондоне знакомые друиды. Они собираются в Стоунхендже в дни летнего солнцестояния для своих обрядов. Но друиды сегодняшние имеют такое же отдаленное отношение к старым кельтам, как современные итальянцы к древним римлянам, современные греки к жителям Эллады, арабы — к краснокожим современникам великих пирамид.

Друиды не были единой кастой, внутри была своя иерархия. Были женщины-пророчицы, общавшиеся с духами лесов, деревьев, трав.

Они знали, что вся природа во Вселенной наделена равным сознанием и равной возможностью общения. Философия пантеизма — учения о духовном единстве мира — была свойственна многим древним учениям Востока и Запада. Хотя сам термин «пантеизм» введен английским философом Джоном Толландом только в 1705 году. И поныне жива старая традиция одушевления всего, что растет, календарь трав, принадлежность типа человека к тому или иному дереву: клену, ясеню, ели и т. п. Именно на Британских островах до недавнего времени были живы пинки — «малютки-медовары в пещерах под землей», эльфы, гоблины, феи. Мир «Сна в летнюю ночь» Шекспира, сказы Шервудского леса.

Внутри касты друидов были жрецы-поэты, жрецы-певцы. Их звали барды. Барды-жрецы — провидцы, память мира. Они знают огромное количество стихов, исторических сказаний, преданий. «Бо вещий Боян», видимо, тоже был бардом. Барды — хранители, носители легенд и преданий. Великим бардом был и Гомер, произведения которого стали для греков и Европы учебниками истории. Возможно, благодаря бардам

мы что-то знаем о них и помним. Жесткие, закрытые для мира, друиды ценили и понимали религиозно-общественную значимость поэтов и представлений, их способность объединять людей словом. Они знали созидательную и разрушительную мощь эхолотики «всеслышимости и всеотклика», а потому возлагали на носителей этого чудесного дара большую ответственность. Нашему времени и нашему сознанию сегодня трудно представить культуру, которая живет в состоянии взаимной слышимости. Имеется в виду не просто слуховая слышимость, но понимание друг друга и адекватное отношение к информации. Нарушение акустического эффекта «слышимости» приводит к распаду общества — вернее, свидетельствует о распаде.

В диалоге бога Луга, покровителя искусств, с «привратником» Тару Луг предлагает себя во всех качествах: и плотника, и врача, и воителя, и чародея. Но привратник отвечает на все предложения отказом: «Ты нам не нужен, есть у нас чародеи, а немало друидов и магов». Наконец Луг предлагает себя в качестве лица, сведущего в искусстве, пении и игре. И тогда пропустил его привратник, и он «воссел на место мудреца, ибо и вправду был сведущ во всяком искусстве». Этот диалог красноречив. Поэты, наделенные даром голоса и слов, сведущие во всяком искусстве, наделяются званием мудреца. Поэты и художники — Божьи дети, хранители памяти народа. Таким образом, Стоунхендж несомненно был местом сложных театрально-поэтических мистерий под покровительством бога бардов Луга. Современные друиды тоже ходят в Стоунхендж непременно с гитарами. Стоунхендж всегда был местом авторской песни и мистерий.

Кельтский мир в свое время соединяется с германо-скандинавским. Бог Один, возглавивший германо-скандинавский пантеон, был покровителем воинов,

прорицателем, родоначальником элитных фамилий. В сложной кельтско-германской мифологии в результате все превосходно соединилось. Провидческий дар Одина трагически-торжественно выступает в рассказе о том, как Один-Вотан, пронзенный собственным копьем (!), девять дней висел на мировом дереве Игдрасиль, после чего получил от великана Бельторна рунический алфавит «руны мудрости». В этом мифе все значительно: и путь инициации через священное копье, и древо познания, и обретение священных рун письменной речи. Быть распятым и вновь воскреснуть для новой ступени бытия через слово. Тема копья Одина-Вотана странным эхом повторяется в легенде о копье римского воина Лонгина, которым он пронзил на кресте сердце Христово. Удар копья и древо креста, распятие — с давних пор высокая трагедия воскрешения пророка и поэта.

История рассказывает, что в 63 году новой эры в Британию прибыл Иосиф Аримафейский для крещения острова.

Кем был Иосиф Аримафейский? Согласно свидетельству всех четырех евангелистов, Иосиф был тайным учеником Христа, богатым человеком. Он пришел к Пилату и просил тела Иисусова. «Он, купив плащаницу и сняв Его, обвил плащаницею и положил Его во гробе, который был высечен в скале; и привалил камень к двери гроба» (Евангелие от Марка, гл.15.46). От Матфея и Луки узнаем, что Иосиф сам высек гробницу в скале, положив тело в «новом своем гробе». Евангелист Иоанн пишет, что он также просил Пилата «снять тело Иисуса, и Пилат позволил. Он пошел и снял тело Иисуса» (Евангелие от Иоанна, гл.19.39). Иосиф Аримафейский принимал участие в самом таинстве погребения в Пещере и снятии со креста, т. е. финальной части житийной трагедии. Аримафейские свидетельства

рассказывают о том, что Иосиф подставил чашу к ране распятого и в нее излилась кровь Иисуса. Согласно легенде, Иосиф привез «под платком» чашу, в которую собрал кровь распятого Христа. Возможно, это была чаша Тайной вечери — чаша первого причастия апостолов, Евхаристической мистерии Учителя. Далее начинается история чаши Грааля, споры о которой не утихают по сей день. Является ли чаша «Тайной вечери» чашей Грааля? Возможно ли, что Иосиф — ее владелец? Наверное, интересен не ответ на вопросы о чаше, а многочисленные сказания о ней. Эта поэтическая традиция дошла до сего дня и вписана в культуру отдельной темой. Иосиф Аримафейский построил деревянную часовню в местечке Гластонбери. А спустя время на этом месте появилась часовня Девы Марии, а еще позднее аббатство. Рассказывают также, что король Арвираг даровал Иосифу земельный участок, где он поселился с несколькими монахами. Однажды, поднявшись на холм близ церкви, Иосиф вонзил в землю посох-копье, и оно проросло и стало боярышником Гластонбери. Возможно, не стоило бы упоминать чашу Грааля и Гластонбери, если бы не примечательные обстоятельства, связывающие это место одновременно со Стоунхенджем и королем Артуром. Согласно давним наблюдениям, аббатство Гластонбери связано со Стоунхенджем единой темой пути паломников, «дорогой теней», меридианом великого Пути. Гластонбери — место легенды, равно связанное и со Стоунхенджем, и с циклом «Артуровских легенд». Жизнь короля Артура датируется VI веком. Но только в XII веке его имя облекается исторической легендой.

XII и XIII века в Европе трудно определить кратко. Время расцвета всей готической культуры, время Крестовых походов, строительства великих соборов, расцвета алхимической науки, магической геометрии и рыцарских романов-поэм. Культура буквально взрыва-

ется идеей любви к Прекрасной даме. Дева Мария покровительствует и царит не только в странах, объединенных Крестовыми походами, но и во владимирской Руси.

Русский князь Андрей Боголюбский был особенно ярким почитателем культа и праздников, связанных с образом Богородицы, т. е. учреждением «богородичного культа». Он привез на Русь из Вышгорода икону Владимирской Божьей Матери, поставил храм Покрова на Нерли. Нежный, женственный, песенно-гармоничный, он и сейчас поражает особой высокой гармонией и красотой, а стены его украшены женскими ликами, значения которых не расшифрованы до сих пор. Князь Андрей обожал свою жену, но был убит ее пьяными братьями бессмысленно и жестоко. За что? Что стояло за убийством князя Андрея?

XII и XIII века — время рыцарства. А что за рыцари без Прекрасной дамы. Позже подробно поговорим об этом времени, его строителях и героях, новом изображении и новом культе женщины. Сейчас оно нас интересует, поскольку связано с темой Стоунхенджа.

Король Артур, его королева Гвиневра (она же Прекрасная дама), его сподвижники — идеальные образы эпохи рыцарства. Их имена, деяния и подвиги украшают миниатюрами книги, воспеты странствующими бардами и романами-поэмами, напоминающими современные фэнтези. Их подвиги сильны, особенно если враг волшебен, невидим или предстает в облике фантастических драконов. Чудеса, превращения, метаморфозы просвечивали исторической реальностью, документальностью отношений, предательством в семье сыновей и близких родственников — равно как и беззаветностью друзей-вассалов.

Рыцарь-крестоносец Кретьен де Труа написал «Роман о Персевале», «Песни» и роман «Взятие Констан-

тинополя». Последователь и преемник Кретьена Робер де Борон свое творчество прямо адресует Иосифу Аримафейскому в «Романе о Граале». «Ему гонцом Христовым будь. И укажи далекий путь. И по тому пути на Запад навсегда уйди с Граалем и с общиной всей. («Роман о Граале». 2000, СПб, с.215)

Среди рыцарей-паломников славен и Вольфран фон Эшенбах с романом «Персифаль». Тема рыцарей и чаши Грааля в эпоху Ричарда Львиное Сердце и Саладина становится романтикой крестоносцев — темы того времени.

А Робер де Борон, кроме всего, написал еще поэму «Мерлин». Мерлин — одна из центральных фигур Артуровского цикла. О Мерлине писал великий Готфрид Монмутский в «Истории британских царей» в том же XII веке. Царю Аврелию Амброзию Мерлин помогает одолеть драконов и возвратить законное правление. Воцарившись, он хочет увековечить память о погибших в борьбе с врагом героях и поручает это сделать Мерлину. Имя волшебника Мерлина принадлежит к числу тех, кто стал вполне реальным историческим персонажем нашего сознания. Был ли он или это некий собирательный мифологический персонаж, востребованный временем и культурой, неизвестно. Однако плотность литературного воплощения делает его фактом истории, и мы не можем расстаться с ним. Мерлин чародейной силой переносит в Британию из Ирландии камни, названные «хороводом гигантов». Человеку было не по силам привезти и установить такие камни. Талантами поэтов, принятыми за исторический факт легендами, усилиями Готфрида и де Борона Мерлин был признан автором и создателем Стоунхенджа. Стоунхендж в XII веке становится памятником героям-рыцарям прошлого и волшебным местом, надолго связанным с именем Мерлина. Согласно одной из вер-

сий, «Круглый стол» был свадебным приданым отца королеве Гвиневре, и она привезла его в Камелот. Другая же версия приписывает «Стол» мудрости Мерлина, как и строительство Стоунхенджа — памятника легендарным воинам. Артур, согласно одной из версий, не умер. Как и Мерлин, он спит в пещере таинственного пологого холма в одиннадцати милях от Гластонбери. Крест с именем Артура был лишь условным надгробием над его прахом. А часовню Девы Марии над старой церковью Иосифа Аримафейского возвели в XII веке, в 1184 году. Приписывая величайшее загадочное внечеловеческое творение Мерлину, современники Крестовых походов хотели подчеркнуть мощь благородного преодоления. Какая красивая легенда, но она явно не совпадает со временем подлинных строителей мегалитического театра мистерий. Равно как и друиды. Все эти легенды — свидетельство непрерывного интереса к Стоунхенджу. В XII веке хотели так же стать строителями Стоунхенджа, как и в IV до н. э. Объяснить чудо глобусного театра преображений природы хотят и в XXI веке. Увы, пока тщетно.

И Стоунхендж, и Гластонбери оставались и в XVI веке связанными с исторической поэтикой и легендой. Король Генрих VIII, правда, разорил аббатство, позарившись на его сокровищницу, и, видимо, увез знаменитую библиотеку, которая затем и исчезла без следа. Судьбу библиотеки аббатства часто сравнивают с судьбой библиотеки Ивана Грозного. Так и не понятно — была она или нет. Тогда же, в XVI веке, найден и каменный крест — надгробие на могиле Артура и прекрасной Гвиневры. Рассказывая эту легенду, я вступаю на зыбкую почву. Крест воспроизведен в книге историка и антиквара Уильяма Кэмдена «Британия». По прошествии многих веков, в 1981 году, крест Артура и Гвиневры якобы найден рабочими при раскопках, но потом попал в

частные руки. Эти частные руки показали крест в Британском музее, но передать музею бесценный экспонат отказались, с тем и концы в воду. Уильям Кэмден — личность замечательная. Это он в конце XVI – начале XVII века давал публикации о Стоунхендже и привлек к нему общее внимание сокровенными рассказами и археологическими изысканиями. С книгой Уильяма Кэмдена было знакомо образованное общество Англии. Хотелось бы подчеркнуть, что на рубеже XVI и XVII веков не только благодаря Кэмдену Стоунхенджем очень интересовались — его назначением, феноменом, легендами вокруг таинственной архитектуры.

Вторая половина XVI и начало XVII века — елизаветинский ренессанс, «золотой век» английской культуры. Философы Томас Гоббс, Фрэнсис Бэкон, Генри Мор, Ральф Кидворт, расцвет Кембриджа, просвещенный клан семьи поэта и воина Филиппа Сиднея, расцвет елизаветинского театра, наконец вершинная фигура времени — Шекспир — говорят сами за себя.

Фрэнсис Бэкон — гениальный ученый, алхимик, астролог, маг, философ, лорд-канцлер — до сих пор интересует мировую историю. Одно время его считали автором некоторых произведений Шекспира. В сочинении «Новый органон» он говорит о четырех «идолах» человечества: «идолы племени», «идолы пещеры», «идолы рынка», «идолы театра». Если вдуматься, четыре «идола» Бэкона и сегодня остаются теми же идолами. Прекрасная тема для исследования о Бэконе и современности. О недвижности и движении в сознании человечества. Весьма современно, не правда ли? Фрэнсис Бэкон был свидетелем и участником процесса становления профессионального театра в Англии. Бэкон понимал мощную объединяющую силу театра. Он заказал Шекспиру пьесу «Буря» как подарок для одного весьма таинственного бракосочетания.

И сегодня Вильям Шекспир, человек, не снявший маски, великий бард, как его называли современники, кажется центральной фигурой елизаветинского ренессанса. Но тогда, при жизни, какое место было ему отведено? Кто он? Второстепенный актер на роли «королей» и пайщик одной пятой пая труппы «Слуги лорда Камергера», возглавляемой актерской семьей Бёрбеджей? Стратфордский Вильям Шекспир, не получивший никакого образования, но писавший пьесы для труппы Бёрбеджа? Или вельможа, пятый лорд Рэтленд, женатый на Елизавете Сидней, знавший многие языки, историк, философ, образованнейший человек, гениальный драматург и поэт Шекспир? Где правда? Англичане до сих пор возят экскурсии в Стенфорд. И мог ли Шекспир из Стенфорда «судить о тайной сущности вещей»?

Я люблю один рисунок из английской книги 1612 года Генри Питчема, друга семьи Рэтлендов. Внутри овала из листьев дикой маслины (лаврового венка) нарисован деревенский балаган для ярмарочных представлений. Рука неизвестного из-за шторки делает надпись на развернутом картуше. Шекспир-маска, рука невидимки из-за ширмы балагана. «Весь мир — театр. И люди в нем актеры». И мы не знаем, кто пишет этот текст, трагический и веселый. И не имел ли в виду сэр Генри Питчем, друг Рэтлендов, автора, нареченного Шекспиром? А что, если этот аноним и есть гениальный поэт и сэр Питчем знает причину, по которой он не может показать своего лица?

И почему тот единственный, чье имя известно всем, анонимен? Зато мы знаем поименно остальных действующих лиц истории Елизаветы I Тюдор и Якова I Стюарта и всех знаменитых и не очень знаменитых современников. Мистификация была в крови, в природе того времени. Все великие ученые были алхимиками,

магами, астрологами. В те великие времена науки еще не разделили по направлениям. Инженерные науки не были отделены от теоретических, теологических, философских. Алхимия, астрология, магия заключали в себе все виды познания. Таковы Леонардо, и Кеплер, и Джордано Бруно, и Нострадамус, и Дюрер, и Фрэнсис Бэкон... Все имена перечислить невозможно. Рассказывают, что у Фрэнсиса Бэкона была такая система зеркал, что он видел происходящее во всем мире. Та же мысль в другой форме повторена театром «Глобус». В основании познания мира лежало представление о единстве мира, и театр «Глобус» — модель мира, а драматургия Шекспира подобна зеркалу Фрэнсиса Бэкона. (Такое же зеркало в XVIII веке создал философ Эммануил Сведенборг.)

Что театр — зеркало, о том немало сказано драматургом. Его же театр — зеркало Бэкона и Сведенборга. Оно планетарно, глобусно, универсально. В нем волшебство мистерий соединено с фарсом жизни, также исторической хроникой. Чем не Стоунхендж!

Но пуще всего и надо всем стояла Тайна. Эпоха любила Тайну, тайные общества, собрания, занятия, розыгрыши, заговоры. Игру во всех ее проявлениях. Шекспир мог быть философом, актером и драматургом. И еще: игры с собой самим и обществом. И он в главной роли. Гений всегда анонимен. Пусть мерцанье вокруг его имени, как и само его имя, останется навеки. Но известно, что Вильям Шекспир, или Шекспер, был вместе с Николаем Бёрбеджем и другими пайщиками создателем одного из первых публичных театров Лондона в Сити театра «Глобус». Театр «Глобус», где давала пьесы Вильяма Шекспира труппа «Слуги лорда Камергера», был построен в 1599 году, и премьерным спектаклем была трагедия Вильяма Шекспира «Юлий Цезарь».

Елизаветинский ренессанс — эпоха расцвета театра и сценического искусства. До возникновения профессиональных постоянных театров существовали так называемые бродячие театры. Они переезжали из города в город, давали представления на ярмарках и постоялых дворах. Иногда во дворцах вельмож, в банкетных залах. Лучшие труппы имели постоянных меценатов. Например, «Слуги лорда Адмирала», «Слуги лорда Хенсона». Труппа Р.Бёрбеджа именовалась «Слуги лорда Камергера». Сведения о первых постоянных театрах разноречивы. Возможно, это был театр Джемса Бёрбеджа. Постоянными были Театр Роз и «Медвежий загон» (на месте бывшего медвежьего загона на улице Роз).

Площадки-помосты и ярмарочные балаганы первоначально диктовали принципы театральной архитектуры. А потому они были либо театральными коробками, либо кругами балаганов.

И архитектура театра-коробки и круга-балагана существует поныне. Существует даже мнение, что архитектурным прототипом «Глобуса» был римский Колизей. Вряд ли. Колизей эллипсовидный, а не круглый. Он служил только для специфических спортивных развлечений, гладиаторских боев. Средневековые медвежьи загоны, вероятно, могут сравниться по сути, но не по масштабу, с боями гладиаторов. Это народная забава, которая так и осталась народной в театре по четвергам.

Театр «Глобус» труппы «Слуги лорда Камергера» лишь по видимости напоминает «круглый» театр. Он был иным и по сути, и по принципам внутренней организации пространства. Гладиаторы и медвежьи забавы — это развлечения нетребовательной публики. Шекспира же вот уже 400 лет ежедневно играют во всем мире. Самое название театра «Глобус» — весь шар зем-

ной. В названии театра соединены смыслы небесного тела, всемирной истории, народов, народа и человека. Ибо «Глобус» имеет центр в любой точке окружности.

В сути главного понятия «Глобус» и Стоунхендж зеркально отражают друг друга.

К созданию театра прямое отношение имеет среда, которой принадлежал гениальный аноним.

Мы не можем не упомянуть здесь о семье Сидней: Филиппе, его сестре Мэри Пембрук и дочери Филиппа Сидней Елизавете — жене пятого графа Роджера Мэннеса Рэтленда. Они все были поэтами и переводчиками, элитой и центром придворного общества елизаветинского времени. Они задавали тон, были родственны Эссексам, дружны с канцлером Саутгемптоном (может быть, именно Саутгемптон и покровительствовал театральной труппе «Слуги лорда Камергера»), Лестером, т. е. первыми лицами королевства. Елизавета Сидней состояла в переписке и перевела на английский язык сочинение Мишеля Монтеня «Опыты». В «Буре» Шекспир ведет полемику через персонажа пьесы с «верным Гонзало», который прямо цитирует идеи Монтеня по ходу представления. Практически все исследователи творчества Шекспира, какому бы мифу они ни принадлежали, говорят о тесной творческой связи между всеми героями елизаветинского «золотого века» и о том, что даже «Сонеты» или поэма «Голубка» есть труд до какой-то степени коллективный, шифрующий отношения между Сиднеями, Саутгемптонами, Бэконом, что были Рэтленды и Сиднеи сторонниками партии Стюартов и, тем самым, католиками (откуда и неприязнь к протестанту Мальволио). Тесное переплетение судеб, опасности, тайны, театральное существование в масках. Однако сейчас о другом. Когда зашла речь о проекте нового театра, то именно Филипп Сидней порекомендовал Роджеру Бёрбеджу, великому трагику и

главе труппы, ученого Джона Ди в качестве архитектора. Если по рекомендации Филиппа Сиднея — значит, не без ведома Шекспира и всей компании.

Кем был Джон Ди? Кратко: алхимик, механик, математик, личный астролог и секретный агент Елизаветы I, друг и собеседник Джордано Бруно, Фрэнсиса Бэкона, Шекспира. Он был личностью гениальной. Многие годы он странствовал по всему миру. Особенно его интересовала Гренландия. Гренландия как особая точка земли, мифическая страна Гиперборея была предметом его последнего разговора в переписке или личной беседе с Джордано Бруно. Ди умел предсказывать погоду. Он предсказал бурю, которая развеяла Великую армаду испанцев. Именно Джона Ди сделал Шекспир одним из прототипов мага Просперо, вызвавшего бурю (в одноименной драме). Но прототипом Просперо мог быть и сам Шекспир, что не менее вероятно. Так сказать, «автопортрет в зеркале Просперо», или «коллективный портрет в зеркале Просперо», с наставлениями молодоженам, которые и произносит в виде монолога главный герой «Бури». Бэкон и Джон Ди были близки оккультисту — австрийскому императору Рудольфу II, за сына которого, не без вмешательства Фрэнсиса Бэкона, выдали замуж дочь Якова I. Для бракосочетания этой пары, так называемой серебряной свадьбы, и была написана «Буря».

Джон Ди первый перевел на английский Евклида и написал книгу «Пространство Евклида». Ди также был автором правительственного указа о создании основных средних школ в Англии. 3000 томов его легендарной библиотеки до сих пор находятся в оксфордском книжном собрании. Джон Ди — настоящий просветитель, а во времена почти общей неграмотности театр и был местом обучения и просветительства. Джон Ди был настолько интересным человеком, что о нем напи-

сано много книг в XX веке, и в частности, знаменитый когда-то роман Майринка «Ангел южного окна», материалом которому послужила книга Шарлотты Фелсмит «Джон Ди» (1909). Там-то и говорилось о его связях с королевой Елизаветой, графом Лестером и особенно подробно о Филиппе Сиднее и его круге. В 1972 году вышла монография Питера Френча «Джон Ди — маг Елизаветы».

К тому моменту как актеры труппы «Случаи Лорда Камергера» обратились к Джону Ди, вышла книга Кэмптона «Британия», о которой мы уже упоминали.

Значение бэконовского «идола театра» и, несомненно, личность Шекспира, о которой медиум Елизаветы знал более нас, подтолкнули Джона Ди к изучению архитектуры Стоунхенджа, тайный план которого он понимал. Джон Ди, несомненно, лично ездил в Стоунхендж, знал его обмеры, его геометрию. Понимал связь круга с Луной и Солнцем, т. е. космической сферы с формой глобуса. Он знал не только математическую, но тайную суть предназначения театра преображений и мистерий Стоунхенджа, т. е., словами Шекспира, «судил о тайной сущности вещей».

Имя Шекспир иногда переводится как «потрясающий копьем». Знак копья, мы знаем, священный. Распятый на нем Вотан получил откровение через магию письменных рун. Неужели образ, внятный нам, не был понятен жившим внутри столь сложного мира фантазии и легенд магам века XVII? Зритель во время действия посвящался, приобщался к событиям мира видимого и сущего. Истории и драмы души. На флагшток театра «Глобус» всегда вывешивался флаг: черный — для трагедии, белый — для комедии, красный — для исторической драмы. Круглая форма, объединяющая всех зрителей без разницы звания и чина. Только одни — побогаче — сидят, другие — победнее — стоят. Ну и что? Сцена, что очень важно, пропорциями,

размером и композицией повторяет алтарный стол в Стоунхендже. А главное — путешествие во времени и пространстве: то в Италию, то в Рим, то в VI век короля Лира, то в собственное историческое прошлое. Как рассказывает нам надпись в музее театра, архитектор строил его на основании расчетов «магической геометрии», т. е. с еще одним, дополнительным смыслом числовых величин и их соотнесений. Козырек над сценой «Глобуса» украшен светилами, на которые ориентирован и Стоунхендж: Солнце, Луна, знаки зодиака. Это навес над сценой, над действом, картина, соединяющая действие — звездное небо — народ.

«Глобус» — шар земной. Манифестация трагических страстей и дел человеческих, постоянно повторяющихся в истории, когда бы они ни случались. «Весь мир — это театр» было лозунгом «Глобуса». Вечно будет повторяться история Лира и его дочерей, любовь Ромео и Джульетты, истории слепоты и страсти. Театр обучает и просвещает. Общечеловеческий опыт сжимается до рамок сцены, и мы «таковы — каков наш век».

Простите же! Но если рядом цифр
На крохотном пространстве миллионы
Изобразить возможно, то позвольте
И нам, нулям ничтожным, в общей сумме
Воображенья силу в вас умножить.

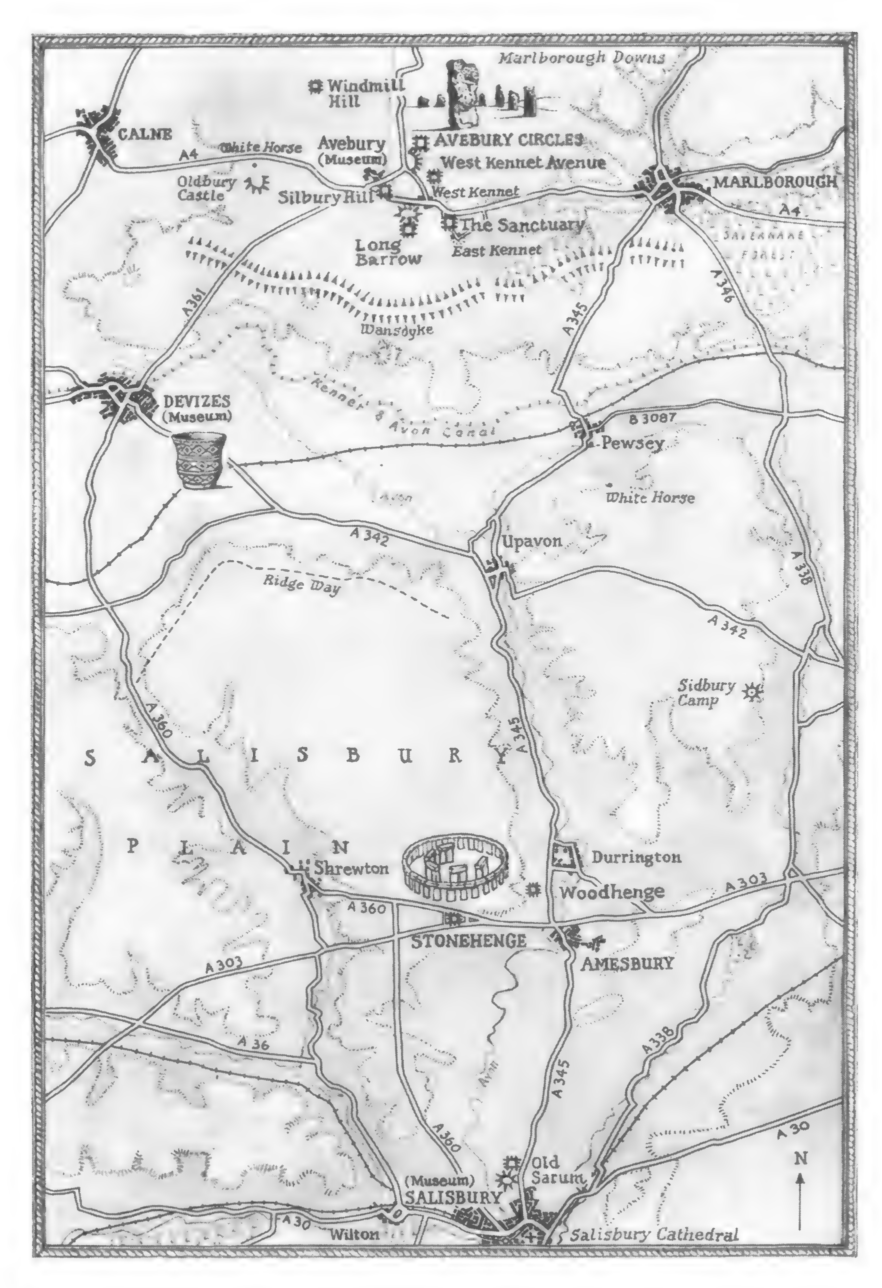
Так Шекспир обращается к зрителям и просит их включить воображение в мистерию, соотнести свой опыт с драмой.

«Глобус» — не только шар земной, он, как мы упоминали, часть огромной Вселенной. Он — точка, где происходит преображение, обмен идеями и образами. Актеры же — оркестр, транслирующий мировую мистерию.

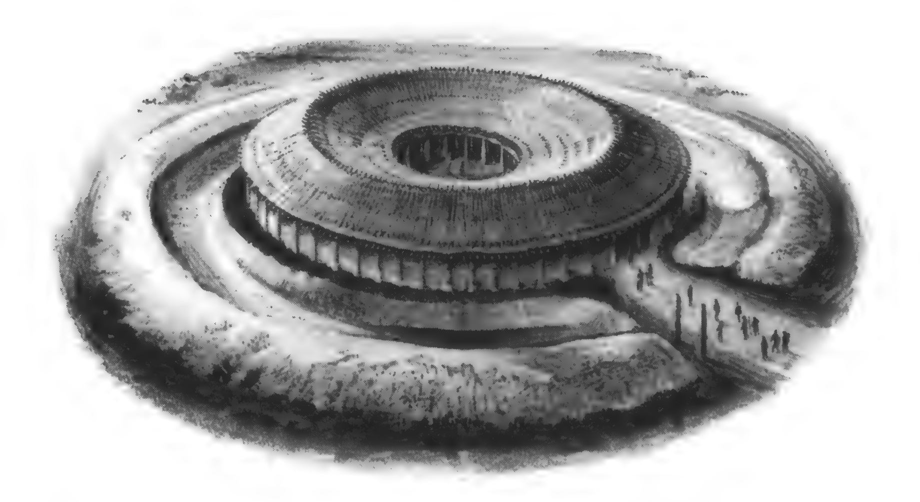
Театр, построенный по законам пифагоровой геометрии, учитывает идеальную акустику, законы акустического эффекта-«слышимости» — главный момент любого объединяющего пространства. От «Глобуса» до Стоунхенджа и древних святилищ. Слышимость — не только обмен информацией, но понимание, сознание, поддержанное или организованное самой формой сферы.

Почему имя Джона Ди до сих пор не фигурирует как имя строителя? Потому же, почему мы не знаем, кем был Вильям Шекспир. Джеймс Бёрбедж нанял исполнителя-строителя, который был ученым прорабом. А подлинным архитектором, создателем Идеи театра был Джон Ди. Идея «Глобуса» обсуждалась определенным кругом, к которому принадлежали и Ди, и Шекспир. Напомним, что именно его «Юлием Цезарем» открывался театр. Пьесы Шекспира там постоянно играли, за исключением «медвежьих» или (еще того пуще) карточных дней. Мы плохо знаем время, и трудно проникнуть в тайну тех дней. Хоть единой фразой, но вспомним еще о других гениальных «анонимах», вроде Сервантеса или даже Веласкеса, или неанонимных анонимах вроде Рембрандта...

Мы живем в другом мире, и нам трудно представить себе сознание людей, живших в акустическом мире «магической Вселенной». Эпоха эта закончилась где-то в конце XVII века. Сегодня никто не может писать так, как писал великий бард «Двенадцатую ночь». Никто не понимает пружины действия, причины неприязни «веселой компании» к протестанту Мальволио. А ведь именно люди, подобные Мальволио, закрыли в 1644 году театр «Глобус» окончательно. Никто не может написать и «Сон в летнюю ночь» без реальной связи с «фейным миром», с маленькой «королевой Меб». Мы вне пространства Стоунхенджа, хотя сближение с



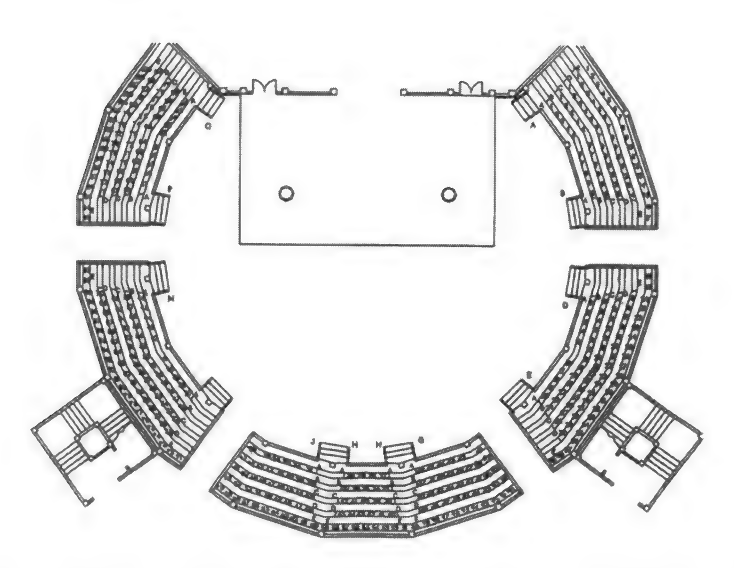
Карта графства Солсбери, где расположен Стоунхендж и другие памятники мегалитической культуры



Реконструкция ансамбля Стоунхендж, каким он был в 3 тыс. до н. э.

Стоунхендж сегодня. Вид сверху. Камни Стоунхенджа. Около 3200–3500 до н. э.

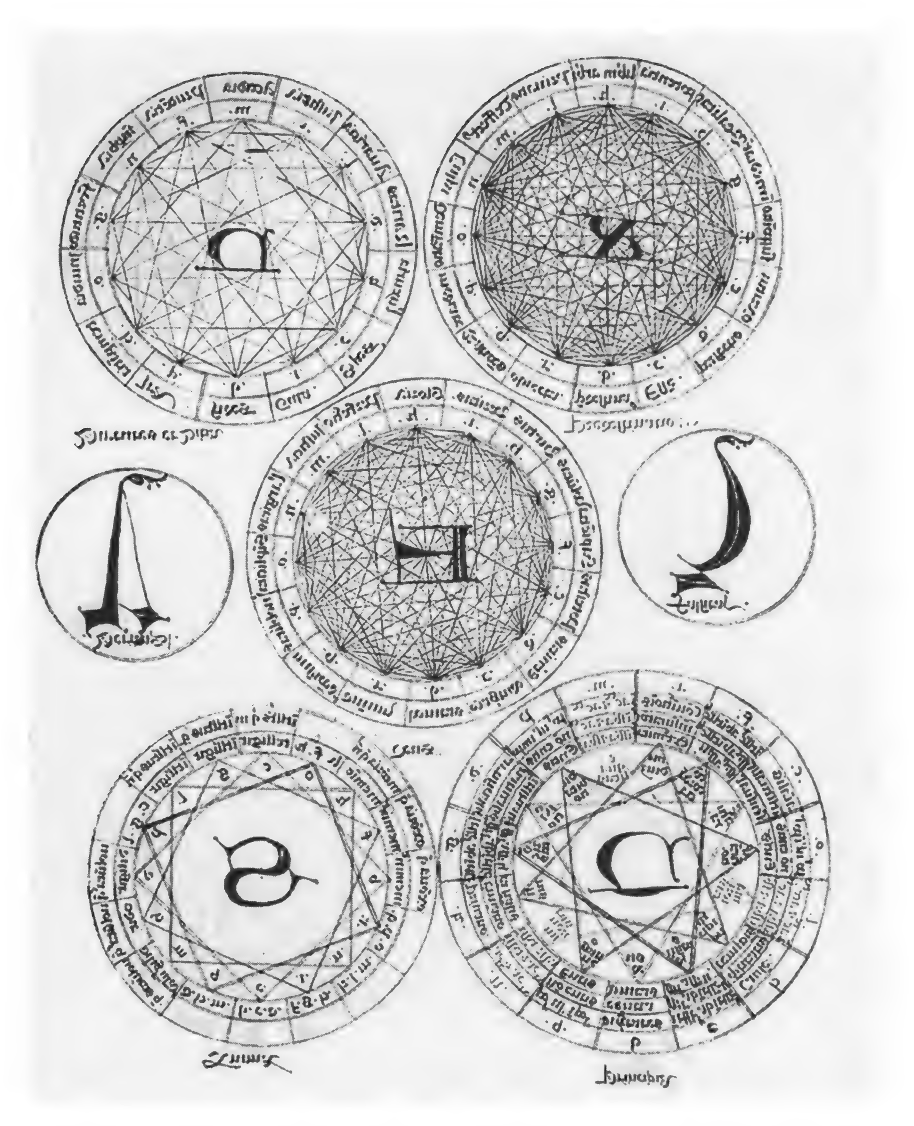
Одна из реконструкций плана ансамбля Стоунхендж с главным рвом и валом (Культура Виндмия-Хилл)



План театра «Глобус». Рисунок из экспозиции музея театра «Глобус». План 1614 г., по которому сделана реставрация 1997 г.

Творение Вселенной и Космического человека из Откровений Хильдегарды Бингенской 1230 г. Государственная библиотека. Лукка

Бог – архитектор Вселенной – измеряет мир циркулем.
Морализованная Библия. Около 1250 г.



Геометрическое представление понятий: Бог, Душа, Добродетели, Пороки, Предопределение. Из трактата «Искусство изображения» XIII в. Бергамо. Городская библиотека

Круг и точка – символы времени и вечности. Объединение круга и точки – союз микро- и макрокосма. Трактат 1677 г. «Теология и символы христианства». Франкфурт. 1677 г.

Круглый стол короля Артура, хранящийся в Винчестере с 1486 г. (копия древнейшей модели)

Чаша Грааля (одна из предполагаемых). Византия. XI в.

Крест Гластонбери с именем короля Артура, приведенный в книге «Британия» Уильяма Кэдмана. 1607 г.

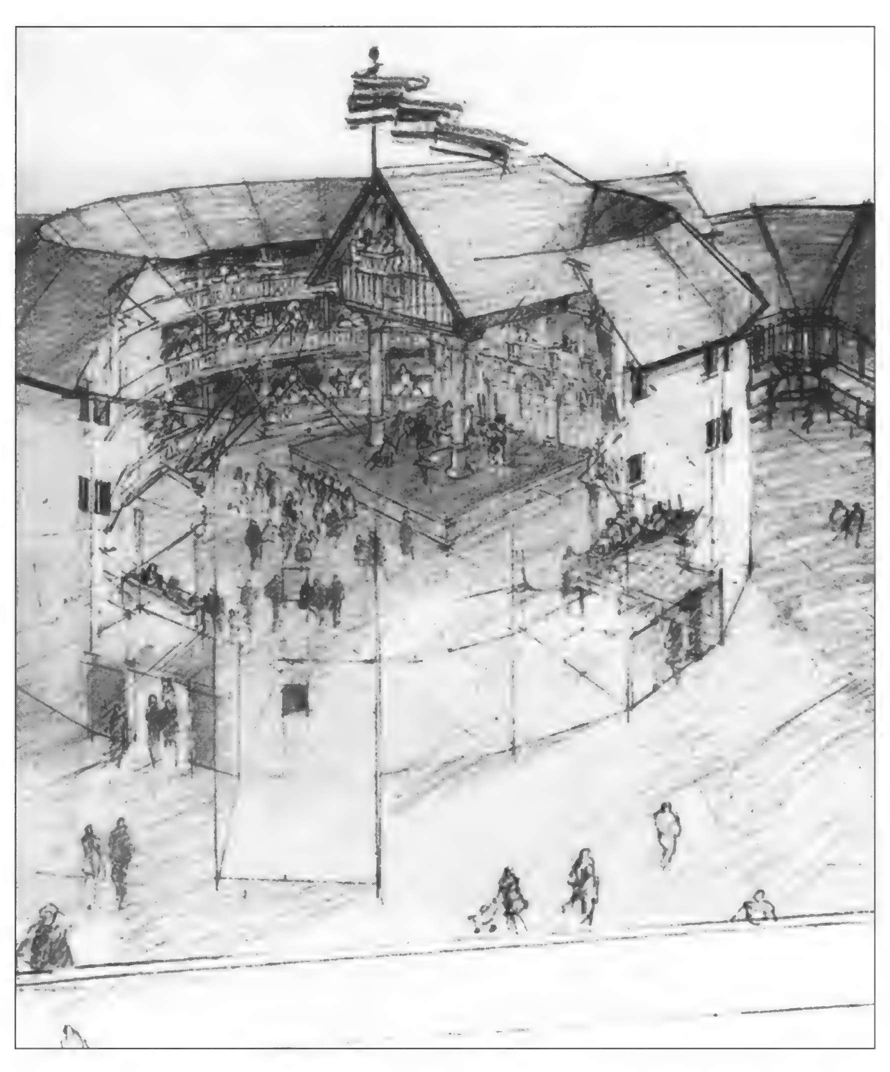
Мерлин является Артуру в облике старца-прорицателя (средневековые миниатюры изъяты из книги «Энциклопедия короля Артура и рыцарей Круглого стола». Москва: АСТ. – 2001)

Сцена театра «Глобус». Современная реконструкция

Театр «Глобус». Современная реконструкция 1997 г. в 230 метрах от места первого «Глобуса» 1599 г., сгоревшего в 1613 г.

Исаак Оливер. Предполагаемый портрет графа Рэтленда. Около 1597 г. На фоне дворца и парка. Театральный музей Ковент-Гарден. Лондон

Джон де Критс. Елизавета Сидней, графиня Рэтленд, в маскарадном костюме инсценировки драматурга Бена Джонсона «Гименей». 1605 г. Аббатство Велбэк



Театр «Глобус». Современная реконструкция. Музей театра «Глобус». По макетам 1613 г.

Портрет-загадка. Возможно, портрет поэта – современника Шекспира Джона Донна, но возможно, архитектора «Глобуса» – Джона Ди

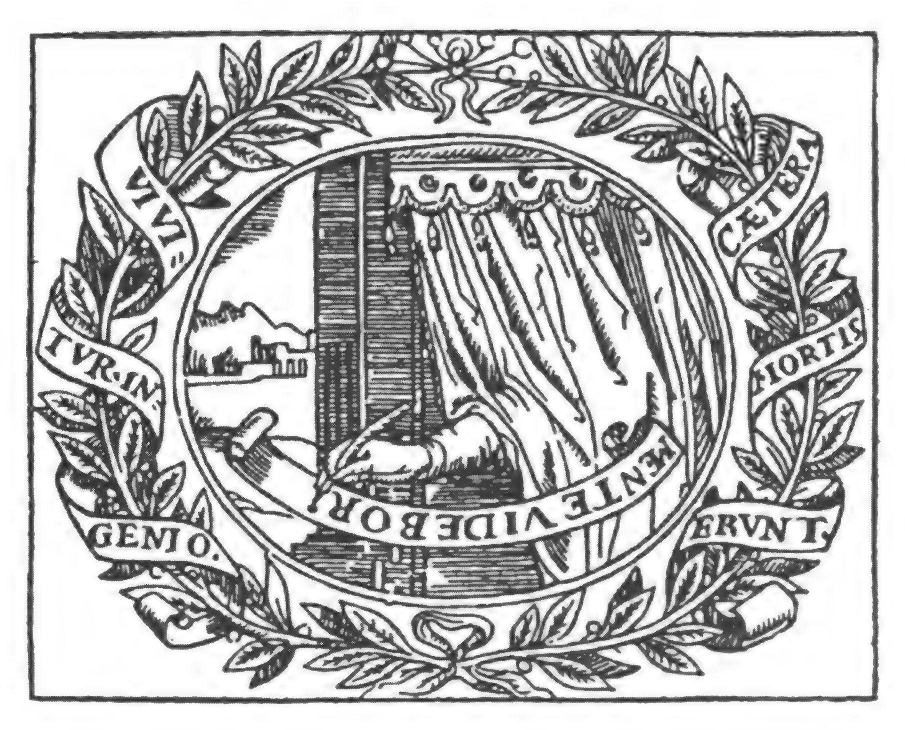


Рисунок на титульном листе книги Генри Питчела 1612 г., более всего отвечающий образу гениальной анонимности

ним нас манит и влечет. В начале XX века философ новой архитектурной идеи Ле Корбюзье исследовал в нескольких теоретических работах модульную архитектуру греческого ордера «Модулер № 1» и «Модулер № 2» и т. д. В постижении законов гармонии и пропорций он отправился к Эктину и Калликрату. Они были хоть и отдаленными, но единомышленниками Корбюзье, его традиций.

Так почему бы магу-архитектору Джону Ди не поддержать традиции своих единомышленников — звездочетов-строителей Глобуса Стоунхенджа?

ГЛАВА ВТОРАЯ

Высокие зрелища

«Высоких зрелищ зритель...»
Федор Тютчев

Мы живем в пространстве античности. Античность — часть нашей памяти, нашей культуры, нашей цивилизации.

С тех пор как возник античный мир (средиземноморская цивилизация) и по сей день его образы, имена, мифология, драматургия, философия, его герои не постарели, не утомились от долгого пути, не насытили любопытства поколений. Напротив, все больше вопросов задает нам таинственная духовная прародина. А мы — можем ли мы ответить на задаваемые вопросы? Как возник, откуда взялся тот мир, который сегодня мы условно называем Древней Грецией? Но может быть, вопрос, которому вот уже два тысячелетия, и есть свидетельство вечной молодости, загадка нашей неутоленной потребности возвращения к истоку? У любой цивилизации своя «античность», свое рождение, хотя документальных свидетельств истока не бывает. Подобно Шамбале — раннее Средиземноморье: оно существует — и одновременно его нет.

Вся античность — это Греция и ее колонии, любая часть того древнего Средиземноморья и Эгейского моря, куда дошла ее культура. Античность — это и Рим, и лю-

бая страна, куда дошли легионеры империи. Как две руки, как два полушария — левое и правое. Причем правое условно назовем эллинским миром. Левое — латинским. Иоаким Винкельман, влюбленный в античность немецкий археолог-эллинист XVIII века, написал «Историю античного искусства», еще неточно различая искусство «греческое» от искусства «римского».

Но сегодня мы знаем, что «полисный мир Эллады» исчез тогда, когда Македонский возмечтал о создании могучей западно-восточной империи. Рим же — идеальный образец, прообраз современной государственности с регулярной армией, юриспруденцией, всеми прелестями больших городов, с «инсулами» многоквартирных доходных домов.

Исчезнув в положенный срок как живые государства, они вошли в культурную генетику веков грядущих. Трудно представить себе, сколько раз в том или ином случае мы поминаем, пользуем, вдохновляемся античностью. Один современный философ сказал: «Вся история современной философии есть лишь комментарий к Платону». Вот правильно найденное понятие: «Комментарий к античности».

Когда и как возникла Эллада? Когда сформировалась ее первичность, ее кровь? «Мифы Древней Греции», мифология античности, которую мы знаем с детства и принимаем за легенду и за исторический факт.

Греческий историк Аполлодор Александрийский начинает свой труд «Мифологическая библиотека» с описания четырех генераций миростановления от Хаоса к Логосу, и это напоминает одновременно начало Книги Бытия и современные научные модели происхождения жизни на Земле.

«Уран первым стал править всем миром. Вступив в брак с Геей, он произвел на свет прежде всего так называемых гекатонхейров...» (Аполлодор. «Мифологи-

ческая библиотека». Л., Наука. 1972. С. 5). Это были страшные хтонические чудовища, многорукие и многоголовые, непомерной силы. Вслед за ними появились одноглазые киклопы, но и они исчезли, объятые мраком. Затем Уран и Гея произвели на свет титанов и титанид.

Когда природа в страстности живой,
Неутолимости неистощимых родов
Выбрасывала в жизнь титанов и уродов, —

писал французский поэт Шарль Бодлер.

Наконец на сцене появился Крон. Восстав с титанами-братьями на отца Урана, он отрубил ему детородный член и сбросил в океан. Тогда родились эринии. Крон, женившись на Рее, родил Зевсово племя. Космогония не указывает на хронологию и на время. Хаосно-хтонический бред не-бытиен и вечен и вневремёнен. Изживая себя, хтонические чудовища низвергались в Тартар — темную дыру неизмеряемости. Гекатонкейры, киклопы, химеры, кентавры — существа хтонические, не вычлененные из антропоморфности, зоо- и биоморфности. Не задерживаясь на процессах биоэволюционной борьбы космических сил, хотелось бы вспомнить образность мифа. Например, Хаоса, который пожирает своих детей. Франсиско Гойя в картине «Уран, пожирающий своих детей» раскрыл современное, внятное нам содержание этого мифа. Широкими мазками, условно пишет художник нечто, теряющее сходство и связь с человекоподобием. Безумие уничтожения. Миф потому и вечно актуален, что воспроизводит общечеловеческие ценности боли, радости, часто полярные понятия, в том числе назидательные и педагогические. Чтобы миф соединялся с историей, он должен реально много раз повторяться

во времени. Хаос пожирает детей. Или: когда время войн и катаклизмов пожирает своих детей, знай — наступает хаос. Как точно показал это Пикассо в картине «Герника». Мать-Земля Рея скармливала Крону своих детей до тех пор, пока не научилась их прятать.

Посейдона, например, она спрятала в мировом океане. А вместо Зевса дала папаше слопать камень в пеленках.

Рея отправилась на Крит, где в пещере горы Дикте (любой турист может и сегодня на Крите ознакомиться с пещерой Дикте) родила Зевса, отдав его на воспитание нимфам Адрастее и Иде. Нимфы его воспитывали и кормили молоком Амалфеи (козы) из ее «рога изобилия». Из шерсти Амалфеи плелись тонкие нити пути и познания. Ариаднин клубок был тоже из шерсти чудесной козы.

Вспомним о рождении и младенчестве Зевса. Здесь мифологическое начало всех начал. Здесь миф облекается историей. В изобразительном искусстве сюжет младенчества бога богов практически отсутствует. Лишь на Александрийском эллинистическом барельефе II века до н. э. изображен толстенький малыш, которого из «рога изобилия» кормит изящная молоденькая дама. Мирная, безмятежная буколика в духе александрийской школы. Изнеженность александрийского рельефа была картиной II века до н. э., а не реального незапамятного времени.

На Крите с Зевсом произошла удивительная история. Пока няньки-нимфы перетаскивали его с места на место, он потерял свой пупок. Зевс потерял свой пупок на Крите. Образность сюжетов любого мифа многозначна. Именно на Крите происходит разрыв поколений и времен. Как бы начинается новая история, другая. И действительно, в дальнейшем Зевс, подняв своих братьев и сестер, совершает некую космическую

революцию, беспощадную в отношении беспамятных предков, во имя утверждения того миропорядка, тех представлений, которые по сей день в нашем культурном сознании есть основа всей античной идеологии.

Мы пересказываем греческие мифы, связанные с Критом. Изобразительными сюжетами самого Крита эти истории не подтверждаются. Никакого Зевса они не ведали. Это поздние сказания, греческая мифология, отсчитывающая Зевсово время от Крита.

Мифология называет остров Крит местом конца и начала разрыва. «Гигантомахия» — так называется действо, мистерия борьбы с титанами — популярнейший в Греции сюжет. Грандиозный, пафосно-трагический размах обретает он в горельефах знаменитого Пергамского алтаря, подлинник которого находится в Берлине. Гигантомахия Пергамского алтаря — уже комментарий к мифу, отдаленный от рождения мифа на бесконечность пути. Можно считать, что, к примеру, художник XIX века Гойя и авторы алтаря равно удалены от времени события. 120-метровая лента в композиционном монтаже разворачивается перед нами скульптурной эпопеей. Ученые утверждают, что цари малазийской эллинистической деспотии Пергама Аттал и Евмен II соорудили алтарь и принесли на нем жертвы, восславив богов-победителей. Одновременно мифологический текст иллюстрировал и собственную победу над варварами галлами.

Эта грандиозная скульптурная эпопея полна экспрессии в изображении и торжества победителей, и их беспощадности. Но одновременно и сострадания к побежденным. Пергамский алтарь, сюжет которого восходит к космогоническим истокам, комментирует политические события становления государства Пергам, уравнивая эпизоды галльского поражения с древней историей начала начал с подлинно вагнеровским пафосом.

Вернемся, однако, к моменту рождения Зевса на Крите. Древнейший миф указывает на пещеру как на сакральное место рождения нового — новой эры. Пещера, быть может, самая древняя, сквозная через всю общечеловеческую память метафора. Именно в пещерах Пиреней мы находим первые (как принято считать) изображения животных. Мы знаем пещерные храмы Древнего Египта и пещеры, где обретают вечность в созерцании «высокомудрые» аскеты буддизма, и пещеры — святыни иудеев и мусульман с прахом праотца Авраама. Пещера рождения-смерти — отдельная глава, тема исследования. Пещера — часть горы, горного массива. Пещеры бывают подземные, т. е. уводящие в другой мир под землю. Пещеры бывают на горе, где в вечном созерцании ждут колокола мудрецы, или, сгорая, возрождается из собственного пепла птица феникс. «Пещера» в мифологии также один из образов мировой горы. Ось мира, соединяющая землю и небо. Если помнить, что Зевс именно там потерял свой пупок, то пещера Дикте есть одновременно и гора, и ось мира. А рождение именно в этой точке всегда делит мир на «до» и «после». Рождение Зевса — осевая линия, отделившая сознание хроноса (истории) от хаоса, т. е. самый главный мировой водораздел. Время отделено от безвременья. Мы не можем выстроить хронологическую цепочку и узнать, которая из пещер была первой. Быть может, первой пещерой и главной было, есть и остается материнское чрево — место все-рождения. А человек — гора между небом и землей. Младенец Христос родился в пещере Вифлеема, куда пришли во время переписи населения Мария с обручником Иосифом. Не было места на постоялых дворах, пришлось приютиться в пещерном овине-яслях. Это мистерия, таинство Рождества Христова, разделившего всю историю на «до» и «после» новой эры.

И родила Сына Своего первенца, и спеленала его,
и положила в ясли, потому что не было
им места в гостинице.

Евангелие от Луки, гл.27

В свое время мы вернемся к Рождеству и будем говорить о трактовке этого сюжета мировым искусством. Здесь нас интересует место рождения — пещера.

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,
на лежащего в яслях ребенка, издалека,
из глубины Вселенной, с другого ее конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд
Отца.

И. Бродский
(Письма к римскому другу. СПб. 2001. С.24а)

Какая звезда смотрела в пещеру младенца Зевса и было ли небо звездным, мы не знаем.

Зевс снова возвращается на Крит уже Быком с хрупкой ношей — финикийской царевной Европой на спине, дочерью царя Агедона из Сидона.

Крит в античной мифологии, как в истории вообще, — место старое — место новое. Весь XIX век, помешанный на классицизме, Гомере, мифологии, костюмах и театре античности, стал великим веком античной археологии. Генриха Шлимана, верившего каждому слову Гомера, принято считать археологом, открывшим Трою и минойско-ахейскую культуру. Но Троя ли это или в ажиотаже раскопок он «прошел Трою», а обнажил еще более ранний слой? Уже Шлиман жил с червем сомнения в душе. Но мы давно договорились, что золотая маска Агамемнона Афинского музея, золотые украшения, неизвестно кем и как сотворенные, керамика, шлемы и есть микенско-минойский слой.

В 1900 году, ровно на рубеже двух столетий, умер последний великий классический философ Германии Фридрих Ницше. Он много занимался античностью. Он написал работу «О происхождении греческой трагедии». Он вернул XX веку тему Аполлона и Диониса, сознания конструирующего и художественно-интуитивного. И кто кого в человеке одолевает — Дионис Аполлона или Аполлон Диониса? Высокий разум или бездны страсти? В том же 1900 году английский археолог Артур Эванс открыл для нас еще одну «догреческую» цивилизацию на острове Крит, обнаружив города-лабиринты. Они подтверждают миф о царе Миносе, для которого архитектор Дедал построил лабиринт пещер. Дедал также изобрел подобие первой летательной машины — крылья для себя и сына, дабы улететь от Миноса. Чем кончился этот первый полет человека над морем для его сына Икара, мы знаем. А вот Дедал от Миноса все-таки улетел и век свой дожил в Афинах.

Дерзание и бунт, борьба страстей высоких и низких, трагедия финалов предложены были для размышления задолго до того как родились театр и трагическая драматургия.

Лабиринты Крита — чудо мысли, строительной техники, архитектуры. Аналогов ни в античном мире, ни в иной европейской архитектуре лабиринт не имеет. Но вот в Древнем Египте такое сооружение было, говорят, построено под Фивами для фараона Мемнона (Аменхотепа III), отца Аменхотепа IV. Лабиринт со временем был разрушен и забыт, но существует как некий прообраз, негатив Критского. Когда был построен лабиринт? Для каких целей? Этого мы не знаем. Расположенный на площади 22 тысячи кв. м на нескольких уровнях, пещерный, подземно-надземный, расписанный дивными фресками, он дразнит наше воображе-

ние. Часть сохранившихся колонн, поддерживающих наружный портик, выкрашена в красный цвет и как бы перевернута вверх ногами, т. е. сужается к низу. Материалы, использованные в строительстве, самые разные — искусственные (подобие гипса) и природные: камень, дерево и даже кирпич. Уровень строительной техники невероятный, необъяснимый. А сколько лет он строился? Есть свидетельства, что ахейцы, вторгнувшись на Крит в XII веке до н. э., сожгли что могли. Но к этому времени и сопротивляться ахейцам было некому. Можно предположить, что Крит — фрагмент не известного нам мира. Крит — цитата из культуры, по которой восстановить весь утраченный текст невозможно. Луч прожектора, освещающий точку, остальное пока поглощено тенью. Лабиринт — чудо и тайна. Но, может, он и не был дворцом Миноса и его потомков, а был местом культовых мистерий. Люди, обслуживающие лабиринт, жили где-то рядом, но их поселения просто исчезли со временем. Мы не чувствуем движения времени, оно свернулось в единой точке пространства — критских лабиринтах. Они, не имея истории, становятся точкой вечности. Крит — это молчание. Молчание мира без движения и голоса. Тексты Крита не дешифрованы, а стало быть, немы.

Но мифология Крита — концы и начала. Концы почти исчезнувшего «догреческого мира» и начала новой средиземноморской цивилизации.

Основным персонажем греческой критской мифологии является Зевс, а не Минотавр и не Минос. Но на самом деле подлинное верховное божество Крита — Бык. И тогда мы вспоминаем и о Миносе и о Минотавре. Его огромные рога торчат из надземных террас лабиринта. С его изображением связаны все главные сюжеты росписей, скульптур, прикладного искусства. И в связи с этим хотелось бы задать сам собой возникающий

вопрос: то, что нам известно как античная мифология Крита, подтверждается ли археологией? Имеют ли подтверждения сюжеты античных расписных ваз о герое Ясоне и чудовище Минотавре? О всех хитросплетениях Любви и Смерти...

Свидетельства «Истории с Европой»? Их нет. Первый рельеф, изображающий финикийскую царевну на спине Быка, мы обнаруживаем в V веке до н. э. (Лувр). Мы видим, знаем этот сюжет по европейской живописи, например у Клода Лоррена. Или то, с чем мы отождествляем древний сон, написал русский художник Валентин Серов в «Похищении Европы». И Бык, и очень густое синее море, и маленькая нежная девочка-царевна на спине. И мощь Быка, и рога-лира, и ярый глаз, скошенный в сторону избранницы. В разные времена комментировали поэты и художники античный миф о странностях Европы и героических подвигах освободителя Тесея. Но среди подлинных критских сюжетов нет связанных ни с царем Миносом, ни с хтоническим чудовищем Минотавром. Нет ни Ариадны, ни Тесея. Это сюжеты более поздней античной мифологии на изображении греческих ваз. Поздние европейские люминисценции.

Свидетельства самой культуры — нечто совершенно иное. Например, в критской культуре отсутствуют всякие признаки милитаризма: щиты, мечи, вооружение. Ничего колющего, режущего, кроме ритуальных предметов вроде лаброса — двустороннего топорика для жертвоприношений. Может ли быть так, что мир, открытый Артуром Эвансом, жил вне войны? Может быть, странные, таинственные архитектурные группы лабиринтов Крита, Кносс, Фест — места ритуальных, культовых мистерий некогда обширной и незнакомой цивилизации? Такой вариант предположить возможно.

Кносский дворец-лабиринт (как мы уже говорили) архитектурно непостижим уровнем строительства. Как говорится, сейчас ничего такого построить невозможно. Но любая архитектура всегда «лаброс», двойное значение: одновременность образа (души) и уровня технической мощи воплощения (тела).

«Безумный лабиринт /непостижимый лес /души готической рассудочная пропасть». Эти слова О. Мандельштама о Нотр-Дам — ответ и на наш вопрос. «Рассудочная пропасть». Рассудочность архитектурного проекта и пропасть идеи-образа лабиринта, пропасть, отделяющая нас от техники и образов строительства. Он и над-земен и под-земен. Сколько этажей под землей, мы этого точно не знаем. План лабиринта — бесконечность пути познания и «пропасть».

Археологические раскопки тоже не дают ответа.

А как волнует среди всех археологических находок печатка Пчелы, двукрыло распластавшейся на цветке медуницы. В античной мифологии пчелы запряжены в колесницу Прозерпины, владычицы царства мертвых, царства Аида.

В библейской притче о Самсоне в пасти мертвого Льва пчелы устроили свое сотовое чудо архитектуры и наполнили его медом. Здесь тема смерти и жизни («из мертвого живое») сплетена в извечном дуализме смерти и воскрешения. Геральдическая симметрия крыльев мистериальных пчел-печаток напоминает похожие на крылья бабочек два топорика-секиры — лаброса. «Из света в тень перелетая», из прекрасной радужности мгновенья, жизни, испивающей нектар цветка, в тьму спеленутой куколки-мумии.

Можно предположить (почему бы нет?), что со всех концов тогдашнего света стекались народы то ли в райский сад, то ли в царство мертвых. Разные народы — египтяне, жители государств Двуречья, шумеры, фи-

никийцы и еще те, кого мы не знаем и назвать не рискуем.

Финикийцы играли в том исчезнувшем мире, видимо, большую роль. Согласно античной мифологии Европа — дочь финикийского царя. Весь средиземноморский мир был в культурном и культовом взаимодействии, взаимосвязи. Все: и египтяне, и халдеи, и шумеры имели свою космогонию, свои параллельно существующие мифы. Но там, на Крите, они, возможно, сходились в единой мистерии таинства прохождения рая и ада, света и тьмы, двух основных изначальных начал, дававших обновление возрождения «жизни сначала». Согласно финикийской традиции рассказа о первородном Хаосе, из него произошла Мот. Мот — одновременно Смерть и Воскрешение после смерти. Здесь, может быть, таится корневой смысл идеи Лабиринта и его мистерий.

Мы не касаемся связей, которые объединяли культы Египта и Крита. Аписа (белого быка) — покровителя Северного Египта — и Быка Крита. Античная мифология не подтверждается данными критской археологии, как мы уже говорили. Греческая античность родилась позднее, но в нашем сознании, нашей традиции соединилась с идеями-образами доантичного мира, имя которому Крит.

Между горой надземных этажей и подземностью соединительным союзом стала очистительная жертва коллективного мистического обряда. В празднике-обряде смерти и воскрешения театра-мистерии два героя — Человек и Бык. Избежавшие тленья фрагменты фресок рисуют волнующие картины игры с быком. Широкоплечие, тонкие в талии напряженные тела участников игр древних мистерий написаны виртуозно. Формы искусства Крита изысканны и прихотливы не только в живописи, но и в ритуальных сосудах, скуль-

птуре. Кносский, или минойский, стиль сближает нашу художественную ассоциацию с искусством европейского модерна, именно с тем временем, когда Артур Эванс нашел сокровища лабиринтов.

Классическая, безупречная по форме греческая вазопись амфор, гидрий, кратеров, килик предоставляет свои поверхности художникам. Керамика Крита, напротив, как бы обретает форму под натиском гибких трав; осьминогов, прильнувших к стенкам кувшинов; цветов, произвольно вырастающих на стенках ритуальных амфор. Их форма подчинена материалу, пластике изобразительного сюжета. Они асимметричны, немного смяты. Гончарный круг уступает руке скульптора-керамиста, в свою очередь подчиненного самой природе. Сосуды Крита вылеплены руками как скульптура. Они не имеют правила канона ни формой, ни материалом. Керамическая ваза греков создана гончарным станком, совершенна формой, соответствует правилам ордера. Невозможно связать логическим единым рассказом исчезнувший мир, оставивший фрагменты. Выпадают многие из его звеньев.

Искусство мира «того», догреческого, ласкает глаз изысканностью живописи, нежной прозрачностью цвета. Много тысячелетий тому назад цветовая палитра всего мира была иной, нежели сейчас. Море, небо были иными не только по цвету, но и энергетически.

Мы, возможно, и не могли бы жить в энергетическом накале того времени. Фрески, кроме сюжетов игр, изображают играющих дельфинов и летучих рыб, обезьян и какие-то невиданные, похожие на огромные ирисы, исчезнувшие цветы. Стиль росписей сочетает документальную точность знакомых нам предметов, растений с абсолютной фантастичностью. Но и узнаваемое имеет другой смысл и значение.

Безмятежные, «райские» образы росписи верхних террас лабиринта изображают участников мистерий и зрителей, где зрители также и участники. Они не случайные зрители, но посвященные в действо. Молодые женщины со жгуче-черными, круто завитыми прическами, прядями волос, перевитыми жемчугом. Локоны, извиваясь змейками, сбегают по шеям, платьям. Ручки отбивают такты ритуальных ритмов, а нам кажется, что они аплодируют. Их одежды, которые особенно хорошо можно рассмотреть на фигурках жриц-заклинательниц змей, тоже не имеют аналогий ни в египетских, ни в античных модах. Египтянки носили плотно облегающие фигуру платья-сарафаны. Греки носили свободно падающие драпировки туник и пеплосов. Тоненькие, как и у мужчин, осиные талии критянок плотно стянуты поясами. Пышные, до пола, ярусные юбки, с узкими рукавами тесные кофточки и непременно обнаженная грудь. Волнующие чувственностью, неотвратимой роковой загадочностью образы.

Плутарх рассказывает, что мать Александра Великого Олимпиада привезена была с Крита. Однажды Филипп Македонский, увидев ее игры со змеями, счел, что ложе Олимпии посещают боги, и очень ее боялся. Александр уже до рождения звался героем, т. е. сыном смертной женщины и бога.

Кстати, хотелось бы отметить большую роль женщины в мире, который явился нам благодаря гению и удаче Эванса. В мире ритуальном, празднично-трагическом женщина-жрица, служительница богини-матери, была священна.

Фрагмент неведомой цивилизации, лишенный письменной речи, истории, знаков войны, наконец, захоронений. Во всяком случае, мумифицированных кладбищ Египта, погребений, увенчанных стелами и другими признаками захоронений, очевидно, нет.

«Культура есть отношение к смерти» — по определению Льва Николаевича Гумилева. Нет кладбищ. Нет похоронного обряда как привычного для нас ритуала. Может быть, прах сжигали, хранили в глиняных канопах, развеивали? А может, кладбища были в колодцах, где еще не было раскопок? Но то, что за «уходом» следовало «возвращение», несомненно по всем символам архитектуры и сохранившихся предметов. Кладбищ-захоронений (явных) действительно не обнаружено. Отношение к смерти у египтян — это отношение к бессмертию в мощной торжественности пирамид и обрядах мумификации.

Тема «ухода» на древнем Крите, может быть, связана с опусканием, нисхождением в подземные этажи лабиринта, а затем «возвращением» в мир дня и ночи. То, что запечатлено монументальной недвижностью пирамид и стел, в лабиринтах блужданий было действием. А «посмертные блуждания души» с последующим возвращением — Великим Ритуалом, «Великой игрой». Впрочем, это не более чем предположение, как и вопрос: фрагментом какой цивилизации был древний Крит?

Странствующий в поисках пути возвращения домой Одиссей ничего особо примечательного, кроме стиравшей белье и игравшей в мяч Навзикаи, на Крите не обнаружил, да еще обедневшего жилища царей.

Для ахейского, а затем и дорийского нашествия Крит как живая культура уже не существовал. Уже в XII веке Крит «растворился», ушел на дно памяти. Лабиринты были только поражающим воображение образом покинутого мира и миража. Его живая душа, проделав последний смертельный прыжок через спину Быка, покинула тело мистерии, и оно рассыпалось.

Крит был частью «доантичного мира», который уже для Солона стал легендой, о чем мы и узнаем из «Ди-

алогов» Платона. В диалоге «Тимеи» старый саисский жрец объясняет Солону: «Ах, Солон, Солон! Вы, эллины, вечно остаетесь детьми, и нет среди эллинов старца». — «Почему ты так говоришь?» — спросил Солон. «Все вы юны умом, — ответил тот, — ибо умы ваши не сохраняют в себе никакого предания, искони переходившего из рода в род, и никакого учения, поседевшего от времени. Причина же тому вот какая. Уже были и еще будут многократные и различные случаи погибели людей, и притом самые страшные — из-за огня и воды...» А далее египетский жрец, чья память, в отличие от памяти эллина, хранит предания, поведал Солону историю Атлантиды, располагавшейся «по ту сторону Геракловых столбов». Но позднее, когда пришел срок невиданных землетрясений и наводнений, разверзнувшаяся земля поглотила и Атлантиду. Она «исчезла, погрузившись в пучину» (Платон. Диалоги. М. 2004. С. 404-406).

Та неведомая цивилизация, частью которой был Крит лабиринтов, а возможно, и Египет, могла называться Атлантидою, островом, «по ту сторону Геракловых столбов». А если мы чего-то не знаем или не видим, вовсе не значит, что этого нет. «И не надо никаких доказательств», — как говорил один из героев Булгакова.

Есть и сейчас такое место на земле, где культ игры с Быком-Смертью-Роком, где пышные ярусные юбки, и узенькие кофточки, и взбитые воронова крыла волосы змеями вьются по щекам, где тонкие талии и напряженные, прогнутые спины мужчин и причудливые уборы на голове. Эта страна — Испания. Широко известно, что вездесущие финикийские купцы-пираты устроили свои колонии на юго-востоке Испании «во время óно». И хотя рельсы разобраны и прямого пути от Крита к Испании нет, но традиция-то осталась. Единственная в своем роде, изменившаяся с течением

веков, но по сути и даже элементам формы подобная. Есть и другое свидетельство о следах Атлантиды в Испании. Приводим текст Платона: «Близнецу (речь идет об одном из наследников царя Атлантов), за ним родившемуся, который получил в удел окраины острова от столбов Геракла (Гибралтара) до теперешней области Гадирской, дано было имя Гадир» (Гадес, ныне Кадис). Как бы то ни было, семена, рассеянные по разным сторонам от великой катастрофы, взошли именно на юге Пиреней. Если вспомнить, что на севере Пиренейского полуострова расположены пещеры Альтамира и другие загадочные следы исчезнувшего мира, скажем так: Испания прячет в своей истории многие тайны. Они нас дразнят и от нас ускользают.

Нет сомнения в том, что коррида — традиция национальная, долгая. Она изменилась в пути, но осталась в крови и культурной памяти древнего народа.

Культ быка и корриды как мистерия любви и смерти! Что поражает в сувенирных лавках на юге Испании — это глиняные сосуды, похожие на критянские. Асимметричные, с высоко задранными носами кувшины, условный орнамент моря и рыб. Они раздражают память ассоциацией, адресностью Крита.

Возможно, долгие века игра с быками была утратившей связь с древней мистерией традиционной деревенской забавой. Для Рима же пиренейская провинция, которая называлась Иберией, была важной стратегически, но скучной для жаждавших зрелищ солдат. И в I веке н. э. римляне в местечке Рондо построили первую арену по всем правилам архитектуры амфитеатра. Вообразить только, арена цела и невредима до сих пор, известна в современной Испании как первая арена корриды. И по сей день популярна и не изменила своему назначению. Возможно, тогда деревенская праздничная игра «убегания от быка», кото-

рая сохранилась кое-где и сегодня, приобрела некую форму публичного зрелища. Современная коррида — массовое, аренное, захватывающее зрелище со строгим регламентом ритуала, действием и правилами. И не безобидное, не без крови, что было особенно близко сердцу любителей гладиаторских боев. Но более всего убеждает не Рондо и не юбки андалузок. Более всего убеждает Пикассо. «Поэт всегда прав», а память гениев убедительнее фактов.

К теме памяти гениев стоит еще вернуться. Что же до Пикассо, который был испанцем из испанцев, жизнь во Франции ничего в этом смысле не изменила. Напротив того — усилила. Для творчества Пикассо обе «критские» темы — «Тавромахия» и «Коррида» — свои, почти биографические.

Для Гойи коррида — национальная тема вроде футбола. Пикассо знает ее тотемное, древнее происхождение.

У Пикассо есть серия керамических тарелок, напоминающих формой рыбные блюда или эллипсовидные амфитеатры в миниатюре. Их роспись — своеобразный постепенно развивающийся исторический сказ о корриде от момента ее возникновения до переполненных, рукоплещущих, орущих трибун сегодняшнего дня.

Первое блюдо — идеально белое, без единого цветового пятна. Только на дне тарелки обратной стороной кисточки или иным стилом продавлена гемма быка, напоминающая скальные росписи. Негатив, матрица сна. Это то, о чем стихи Мандельштама: «И, может быть, до губ уже родился шепот / и в бездревесности кружилися листы». Идея до воплощения. Для испанца Пикассо — это Бык. Для тех, кто населял некогда остров Крит (или специально туда приезжал), Бык был тем же, что для Пикассо. На другом уровне сознания, в

иной цивилизации, иных формах языка и т. д. и т. д., но тем же устойчивым «дном» сознания. Сегодня это и спорт, и мастерство строжайших правил. Но главное — тема хтонического единоборства, торжества воли над хтоническим беспамятством. Вочеловеченье.

В следующих тарелках постепенно разрастается история зарождения корриды. Бык становится явленным, цветным, воплощенным. Условно, с намеком на трибуны Кносса, изображение людей. Возникает тема единоборства, постепенно становясь драматургией. И зрителей становится больше, все больше участников корриды. Трибуны занимают все края тарелок, дно попрежнему отдано мистерии, уже современной. Виртуозное владение живописью и пространственной композицией таково, что от тарелки к тарелке меняется ощущение пространства. От нецветового, почти монохромного, оно, разливаясь по краям, обретает цвет праздничного зрелища и все больше напоминает эллипс трибун, классическую архитектуру арены. Для Пикассо коррида была не только национальным видом спорта. Трагически-праздничный ритуал игр с Быком — коллективное бессознательное жителей Средиземноморья, отраженное в мифологии минойской культуры лабиринта. Во время корриды, можно предположить, время перестает расщепляться, свиваясь в единый клубок истории. Или массовый гипноз исторического сна.

Есть фотография красноречивее слов. Пикассо с бычьей головой. Огромная маска быка, надетая на голову. Художник XX века превращается в Минотавра незапамятности.

Начиная с 1933 года Пикассо выполнил три серии офортов Минотавромахии, сделал обложку для одного из лучших журналов искусств «Минотавр», завершая тему знаменитой «Герникой». Это не считая живопис-

ных полотен с головами Быка, упомянутых уже тарелок, живописных и графических работ, посвященных корриде.

Образ Быка в творчестве Пикассо может быть определен как троесущный.

Бык — внутренний двойник художника. Минотавр фотографии Пикассо с маской. Дерзко-бесстрашный Пабло отождествляет свои инстинкты с инстинктами быка, признавая власть над собой тотемного архетипа. Больше 40 офортов и рисунков сделал мастер в разное время, исследуя инстинкты, страсть, восторг, связанный с женщиной-Европой и вполне конкретными именами жен своей биографии. Минотавр как alter ego самого художника.

Тема Быка и Смерти, Минотавр, умирающий на арене. Слепые Минотавры, уходящие в бесконечность тьмы. Слепые (во тьме пребывающие) Минотавры составляют две серии офортов. Гениальная «Тавромахия», где слепую, разрушительную темную силу может остановить только девочка со свечой в руке и букетом цветов.

И наконец, Бык всеразрушительной неистовости — глобальная метафора возвращения мира Хаосу. Все усилия Зевса-Быка вочеловечить мир победой над Хаосом тщетны. Слепая ненависть Минотавров возвращает его вновь небытию. Оппозиция Любовь-Смерть — главенствующая тема европейской культуры — аннигилируется в Ничто. Отраженная прапамять Пабло подсказала ему этот финал всего лишь после обстрела и бомбежки в 1936 году Герники. Он умел бесстрашно заглянуть внутрь как собственной бездны, так и той катастрофы, которая грядет, если дитя со свечой и букетом цветов не остановит чудовище. Он пророчествует о гибели мира от слепоты, бесформенности, теряющего разум человека.

Вернемся, однако, на Крит. Крит разделил судьбу многих средиземноморских стран. По очереди его оккупировали греки-римляне-Византия-турки-Венецианская республика. Снова турки. Война за независимость и объединение с Грецией — история уже XX века. По вероисповеданию Крит христианско-православный через Византию. Но приезжающих сегодня на Крит туристов (за счет которых во многом живет остров) интересует лишь святилище, оставшееся на поверхности растворенной океаном мировой истории. Лабиринт с диковинными экспонатами музея в Ираклионе. Узнаем ли мы когда-нибудь о той основе, на которой покоился ныне руинный мир полуслепого, утратившего речь мифа? Возможно, нет. Тайна — вот стимул любого немеркнущего интереса к истории, искусству, гению.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Бессонница… Гомер…

«Голос правды небесной против правды земной...»

Марина Цветаева

Гомер жил за девять веков до н. э., и мы не знаем, как выглядел тогда мир и то место, которое сегодня называется Древней, или античной, Грецией. Все запахи и цвета были гуще, резче. Подняв палец, человек попадал прямо в небо, ибо для него оно было и материально и одушевлено. Греция пахла морем, камнем, овечьей шерстью, оливками, кровью нескончаемых войн. Но мы не знаем, не можем представить себе картин жизни того времени, которое принято называть «гомеровским периодом», т. е. IX–VIII века до н. э. Не правда ли, странно? Целый исторический период называют спустя три тысячелетия именем поэта? Много воды утекло, и события размыты, а его имя осталось определением целого периода, скрепленного двумя поэмами — «Илиадой» (о войне ахейцев с Илионом) и «Одиссеей» (о возвращении на Итаку воина Одиссея после Троянской войны).

Все события, описанные в поэмах, происходили примерно в 1200 году до н. э., т. е. за триста лет до жизни поэта, а записаны в VI веке до н. э., т. е. спустя триста лет после его смерти. К VI веку до н. э. мир невероятно, неузнаваемо изменился. Уже главное обще-

эллинское событие — Олимпиады — раз в четыре года устанавливали «священное перемирие» и были «точкой истины» и единства на краткий миг общеэллинской объединенности.

Но в IX веке до н. э. ничего этого не было. Гомер, по свидетельству современных исследователей (Гаспарова, Греция. М.,2004, с.17, и мн., других), принадлежал к числу странствующих сказителей — аэдов. Они бродили из города в город, от вождя к вождю и под аккомпанемент струнной кифары рассказывали о «делах давно минувших дней, преданьях старины глубокой».

Итак, один из аэдов, нареченный Гомером, с именем которого связан целый культурный период, остается до нашего времени тем, что называется «образцом» для европейской поэзии и поэтов. Любой поэт мечтает о том, чтобы его цитировали, долго помнили, изучали историки и филологи и чтобы стоустая молва сделала имя его синонимом правды, веры — какие бы чудеса ни происходили с его героями. Любой поэт хочет создать свою вселенную, своих героев, т. е. уподобиться Демиургу. Именно поэтому Анна Ахматова изрекла: «Поэт всегда прав».

Целая эпоха нарекается гомеровской. Подобно тому, как рубеж XIII и XIV веков Италии назван эпохой Данте и Джотто или рубеж XVI и XVII веков в Англии — шекспировским. Эти имена — рубеж, точка отсчета, всегда начало новой эпохи в культуре, создание нового языка, не бывших до того форм художественного сознания, открытия нового мира современникам и потомкам.

В текстах Гомера мифологический космос явлен нам во всей полноте жизни богов и героев, их поведения, связи с историческими событиями и бытовыми деталями повседневности.

Шестистопный размер — гекзаметр — делает пространство поэмы торжественным и поместительным.

Вы послушайте, что говорит троянец-герой Гектор своей жене Андромахе перед боем с Ахиллом. Он знает все, что свершится. Кассандра ему родная сестра.

...но стыдно
Мне пред троянцами и троянками в длинных
одеждах,
Если буду, как трус дрянной, уклоняться от битвы,
Сам я знаю отлично, поверь, и сердцем и духом:
Будет некогда день — и священная Троя погибнет,
С нею погибнет Приам и народ копьеносца Приама!
Но не о гибели стольких троянцев теперь
сокрушаюсь,
Не о братьях отважных моих, которые скоро
В прах полягут, убиты рукою врагов разъяренных, —
Лишь о тебе я горюю! Ахеец в панцире медном
Всю в слезах тебя увезет далеко в неволю:
В Аргосе будешь ты ткать полотно чужой хозяйке...

Гектор идет на поединок с Ахиллом «боговидным», зная и о своем поражении и о гибели Трои, скорбя о гибели своего рода, народа, рабстве любимой жены. Ясно — видение дано великому герою Трои и его сестре Кассандре. Героико-патетическую риторику прощания и плача передал в живописи не современник Гомера, но художник высокого стиля: классицизм начала XIX века Луи Давида.

Боги не щадят смертных с даром бессмертных, знания ими «начал и концов». Но сам Гомер был наделен божественным даром света сквозь темноту, высшего знания — видения, коим наделены лишь пророки и поэты. Возможно, потому легенда наделяет его слепотой к ближним рубежам, к тому, что перед носом, зато видением миров горних и тех, что были. Он видит события трехсотлетней давности, дабы раскрыть гори-

зонты на тысячелетия вперед. И доказательств тому множество, заканчивая археологией XX века.

Что известно нам о Гомере? Почти ничего и очень многое. Он был, согласно утверждению, слепым, нищим бродячим певцом — аэдом. «Если вы денег дадите, спою, гончары, я вам песню». Неизвестно, где он родился. Но уже в те далекие времена Гомер был так знаменит, что «семь городов соревнуются за мудрого корень Гомера: Смирна, Хиос, Колофон, Саламин, Пилос, Аргос, Афины». Сама его личность в нашем восприятии — соединение загадок истории мифологической, документальной и даже бытовой.

Еще недавно показывали на Акрополе в Афинах первую оливу, которая выросла от удара копья Афины во время ее спора с Посейдоном. А также колодец — источник, который возник от удара трезубца Посейдона во время того же спора. На Акрополе же хранился корабль, на котором Тесей плавал на Крит. Родословная Ликурга восходила к Гераклу и т. п. Первообразом всегда была мифология — несомненная точка отсчета. О первообразе самого Гомера ниже.

Мир, описанный в гимнах и обеих поэмах, стал для современников и потомков несомненно историческим только благодаря «певцу богоравному». Если выбирать из фактов документальных и поэтических, то побеждает всегда не наш выбор, а выбор времени. Время запечатлевается в памяти образами документа, ставшего поэзией.

Уже во времена императора Августа (I век н. э.) некто грек Дион Златоуст, странствующий философ и оратор, разъезжая по городам, опровергал достоверность фактов поэм. «Друзья мои троянцы, — выступал Дион перед жителями Трои, — человека легко обманывать... Гомер своими рассказами о Троянской войне обманывал человечество почти тысячу лет». А далее следо-

Карта острова Крит

Франсиско Гойя (1746–1828).
Уран пожирает своих детей.
1821. Прадо. Мадрид

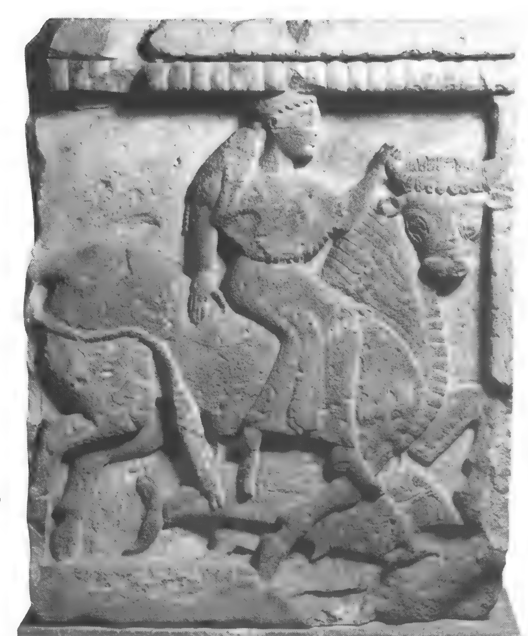
Лабиринт Кносского дворца с характерной для архитектуры многоплановостью и асимметрией. II тыс. до н. э.

Пропилеи Лабиринта с сохранившимися фресками «шествия с дарами»

Голова кносского быка с позолочеными рогоми и сложной инкрустацией. II тыс. до н. э. Музей археологии. Ираклион. Крит

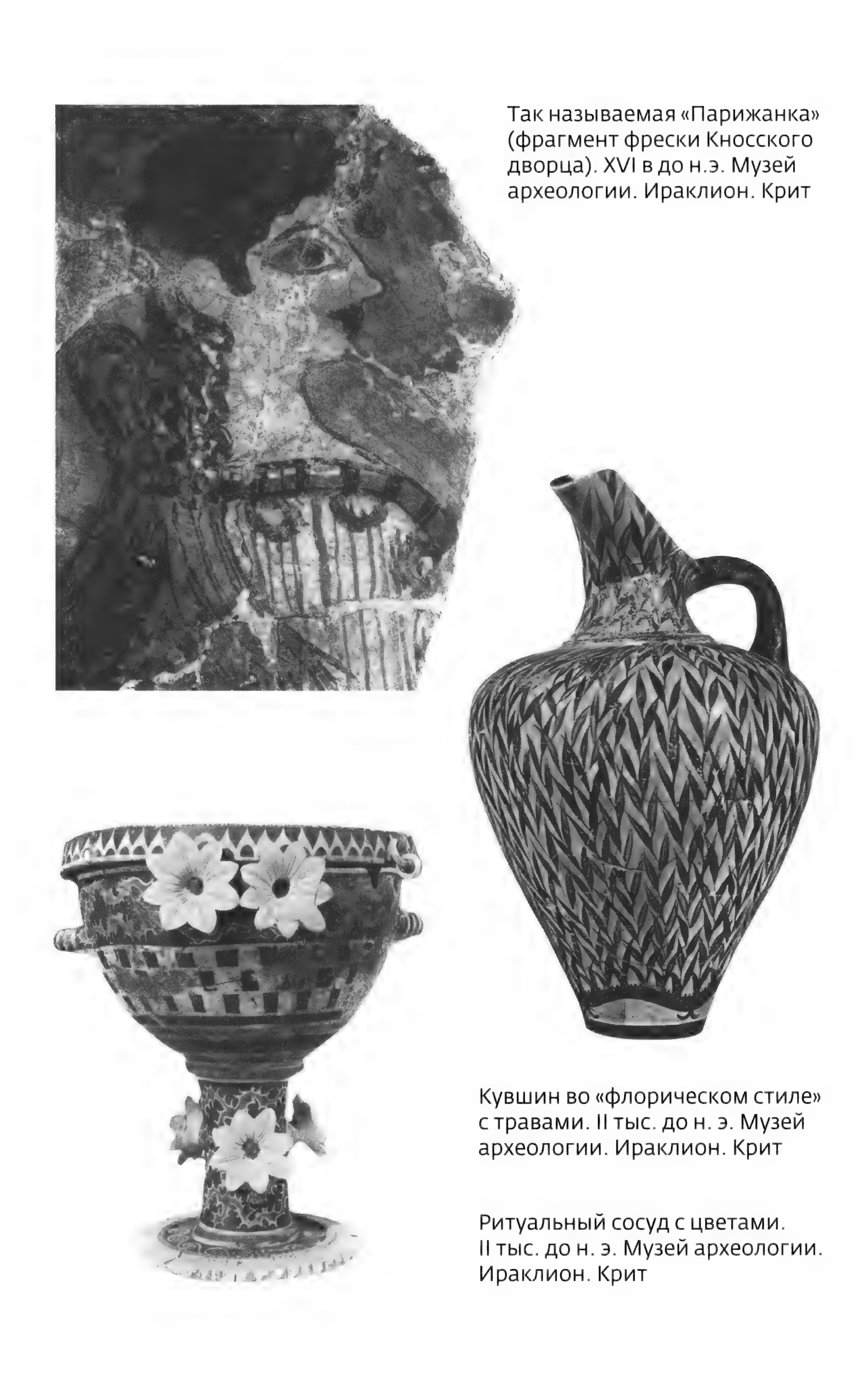
Пабло Пикассо (1881–1973).
Герника (фрагмент). 1937 г.
Центр искусства Софии. Мадрид

Пабло Пикассо (1881–1973).
Минотавр и лошадь. 1936 г.
Музей Пикассо. Париж



Похищение Европы.
Метопа храма. VI в. до н. э.
Музей археологии. Палермо

Валентин Серов (1865–1911).
Похищение Европы. 1910 г.
ГТГ. Москва



Так называемая «Парижанка» (фрагмент фрески Кносского дворца). XVI в до н.э. Музей археологии. Ираклион. Крит

Кувшин во «флорическом стиле» с травами. II тыс. до н. э. Музей археологии. Ираклион. Крит

Ритуальный сосуд с цветами. II тыс. до н. э. Музей археологии. Ираклион. Крит

Женщина с кувшином (в голубой юбке, на руках маникюр). Фрагмент фрески тронного зала Кносского дворца. II тыс. до н. э.
Музей археологии. Ираклион. Крит

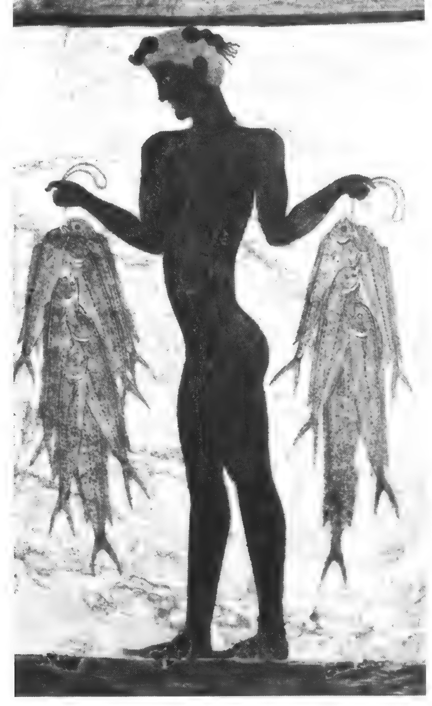
Красавицы-критянки в торжественных туалетах и прическах приветствуют правителей или героев. Фреска Кносского дворца. Музей археологии. Ираклион. Крит

Тавромахия древнего Крита. Фреска из Кносса. XVI в. до н. э. Музей археологии. Ираклион. Крит

Жрица Крита со змеями (в испанском платье). Скульптура II тыс. до н. э. Музей археологии. Ираклион. Крит

Юные боксеры на ринге. II тыс. до н. э. Музей археологии. Ираклион. Крит

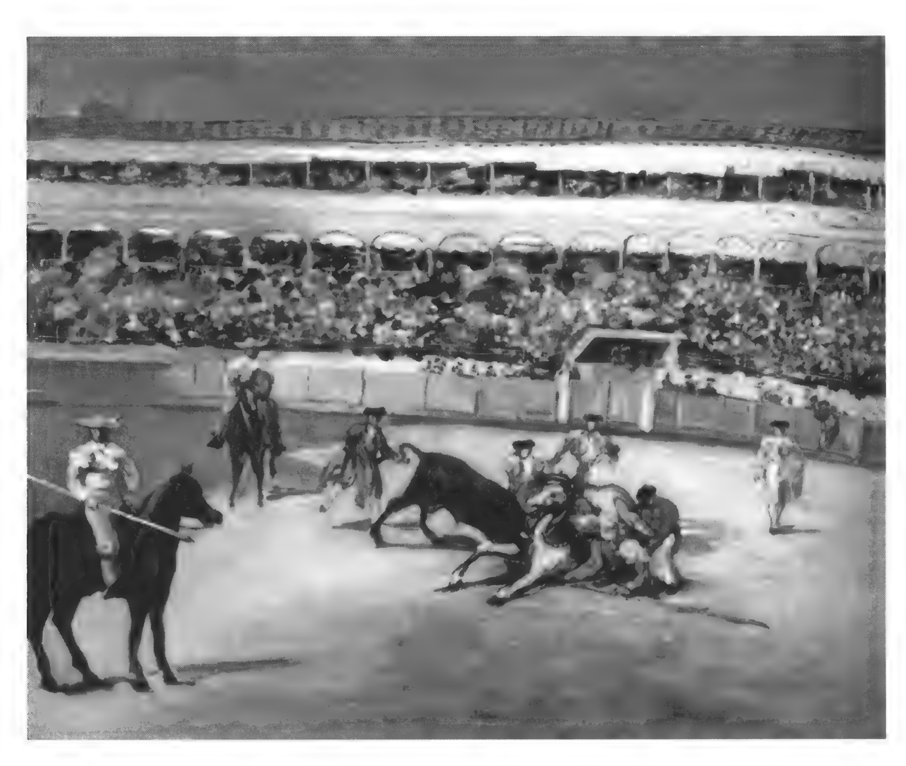
Юноша среди цветущих ирисов и трав. Фреска Кносского дворца. Середина II тыс. до н. э. Музей археологии. Ираклион. Крит



Юноша-рыбак с уловом. XVI в. до н.э. Национальный музей археологии. Афины

Богиня Артемида зофорного фриза Парфенона. V в. до н. э.
Национальный музей археологии. Афины

Прекрасная дама острова Тебоса с улыбкой тайны тысячелетий. Лувр. Париж



Эдуар Мане (1832–1883). Испанская коррида. 1866 г. Музей д'Орсе. Париж

Коррида с Висенте Баррера. Фото

Пабло Пикассо (1881–1973). Коррида. 1901 г. Частная коллекция

Золотая пчела смерти и воскрешения – образ древнего Крита. Рубеж III–II тыс. до н. э. Музей археологии. Ираклион. Крит

вали вполне разумные доводы не в пользу Гомеровой истории. Он с фактами доказывает, что не было победы ахейцев над жителями Илиона, что именно троянцы одержали победу и стали будущим античного мира. «Проходит совсем немного времени, — говорит Дион, — и мы видим, что троянец Эней с друзьями завоевывает Италию, троянец Гелен — Эпир, а троянец Антенор — Венецию. ...И это не выдумка: во всех этих местах стоят города, основанные, по преданию, троянскими героями, и среди этих городов основанный потомками Энея — Рим».

А более чем через две тысячи лет в одном из стихов поэта конца XX века Иосифа Бродского его Одиссей говорит: «Не помню я, чем кончилась война,/ и сколько лет тебе сейчас, не помню,/ Расти большой, мой Телемак, расти,/ Лишь боги знают, свидимся ли снова».

Причина, породившая стих Бродского, глубоко личная, но поэт, утверждавший, что на девяносто процентов он состоит из античности, просматривает свою жизнь через миф, как очевидец.

Кто помнит Диона Златоуста с его сокрушающими доводами? Никто... Побеждает анонимный слепец. «Поэт всегда прав». Добавим — особый поэт, тайна бессмертия которого не расшифровывается, как и непременная тайна его анонима.

Современником и соперником Гомера был поэт Гесиод, крестьянин из местечка Аскры. Он тоже был певцом-аэдом. Его поэтические наставления носили практический характер: как хозяйствовать, как сеять и т.д. Самая известная его поэма называется «Труды и дни».

В городе Халкиде Гесиод вызвал на поэтическое соревнование Гомера. Гесиод начал:

Спой нам песню, о Муза, но спой не обычную песню.
Не говори в ней о том, что бывало, что есть и что будет.

Гесиод задавал тему практического значения. Не надо-де фантазий. Гомер отозвался в своем стиле и ответил о том, чего не будет:

Истинно так: никогда не помчатся в бегу колесничном
Смертные люди, справляя помин по бессмертному Зевсу.

Так что, господа, петь надо о не проходящем и вечном. О том, как засевать землю, — тоже важно, но в качестве руководства по сельскому хозяйству.

Вот IX век до новой эры. Спор двух поэтов о сущности и задачах поэзии. (Добавим в скобках, что этот спор не окончится никогда.)

Гесиод вновь вопрошает:

Молви, прошу, еще об одном, Гомер богоравный:
Есть ли для смертных для нас какая на свете услада?

Гомер отвечает жизнеутверждающе и поучительно:

Лучшее в жизни — за полным столом, в блаженстве и мире
Звонкие чаши вздымать и слушать веселые песни.

И еще:

Жизнь без невзгод, услады без боли и смерть без страданий.

Вот оно — пожелание на все времена, можно сказать, пиршественный тост, афоризм навсегда.

Из обращения Гесиода к Гомеру несомненно и то, как Гомер был знаменит. Гесиод, старший собрат, называет его «богоравным», т. е. практически героем, бессмертным. Время всегда знает о своих бессмертных, вопрос

лишь в том, как оно к ним относится. Как бы ни относилось, но всегда неадекватно.

Навсегда тайной останется, почему Лев Николаевич Толстой был отлучен от Церкви самим Иоанном Кронштадтским, а не каким-то неучем. Почему Моцарт был похоронен в братской могиле, имея покровителей и богатых меценатов. Почему Андрей Платонов, лучший, единственно гениальный советский писатель (это современникам было хорошо известно), подметал, будучи дворником, именно тот двор, где располагался Литинститут. А Шекспир? Неизвестно, кто он, и где родился, и где захоронен. Попробуйте написать биографию Диего Веласкеса или Сервантеса. У вас ничего не получится. Все они ускользнут от нас.

Вернемся, однако, к состязанию Гомера и Гесиода. Судьи объявили победителем Гесиода, «потому что Гомер воспевает войну, а Гесиод — мирный труд». Но для мировой культуры, которая ни дня пока не жила без Гомера, Гесиод только его современник.

Говорят, что Гомер сильно тосковал, умер от горя и похоронен был на острове Иосе. Там показывали его могилу.

И у Гомера был свой первообраз. Его звали Орфей — фракийский певец, творец музыки и стихосложения. С его именем связана идея соединения слова с музыкальным струнным аккомпанементом. Мы можем назвать Орфея основоположником бардовской лирики. Он был бардом, чей универсальный гений настраивал мир на абсолютную гармонию. Его слушали растения, камни, вода, он мог своей песней усмирить Цербера, сторожившего входы в Аид, он исторгал слезы восторга у эриний и у богини подземного царства Персефоны. Был ли он сыном Аполлона или Диониса — большой спор. Скорее Аполлона, чувствительная кифара

которого настраивала на гармонический лад музыку сфер, т. е. была основой космической, а не только земной, гармонии. Роднит Аполлона с Орфеем еще один чарующий значительный персонаж, создатель общего для обоих музыкального инструмента — кифары. Это Гермес. В бытность свою младенцем он поймал черепаху, а ее панцирь, таинственный загадочными знаками изначального сотворения, стал основой музыкального резонатора. На панцирь он натянул коровьи жилы, и славной получилась семиструнная кифара. Гермес, естественно, покровитель гениальных кифаредов. Именно он стал проводником Орфея в Аид, откуда безутешный утраченной любовью поэт хотел вернуть свою невесту — нимфу Эвридику. Увы, невесты оттуда не возвращаются, поэты, верные их тени, оплакивают своих Эвридик.

Для тех, отженивших последние клочья
Покрова (ни уст, ни ланит!..)
О, не превышение ли полномочий
Орфей, нисходящий в Аид?

М. Цветаева

Орфей — один из героев похода аргонавтов в Колхиду за золотым руном. Своим пением он спас жизнь друзьям, заворожив пением самих сирен.

Конец Орфея, как любого гениального поэта, был трагичен. Его разорвали дикие спутницы Диониса — менады. Причины их поступка неясны. Хотя причины эти могут быть теми же, что и сегодня, когда фанатики певцов и киноактеров тоже готовы разорвать их на части от дикой любви и восторга. Давно замечено, что человеческие страсти изменяются мало — как по сути, так и в проявлениях. Поэта можно было разорвать в клочья, он может стать жертвой чужой неис-

товости, но невозможно заставить умолкнуть его голос. Голова Орфея плыла рядом с кифарой. Он (уже вечный) пророчествовал. «Нет — весь я не умру./ Душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит» — слова Пушкина о бессмертии Орфеев, о душе в заветной лире. Образ Гомера не есть ли эхо Орфея? Вот первичное и главное в завете античности культуре. Изначальное от Гомера: слышимость, эхолотика. Слышимость — закон, идея, мерило греческого мира. Слышимость включает нас в круг акустики как понимания. Слышимость — это взаимопонимание. Слышимость как понимание, единение через понимание. Не в этом ли скрытая сверхзадача всего греческого искусства? И театра, и скульптуры, и, конечно же, диалогов пира, темы которых предлагались изображениями пиршественных сосудов (вазы, рисунки на вазах). И не в этом ли основа полисной демократии? Ибо понять — значит стать равным, говорить на одном языке. Обратный пример — Вавилонская башня — эффект неслышимости друг друга, хаоса и неравенства, о чем подробнее мы будем рассказывать в другой части нашей книги. Эховая орбита Орфея огромна. Ему внемлет всякая тварь, и Керберы, и дикие звери, и цветы, и птицы... «На всякий звук — свой отзвук в воздухе пустом...» Эхолотичность поэзии во взаимослышимости. И закон этот был рожден, как было сказано, в глубинных недрах античной мифологической истории Орфеем-Гомером.

Орфей не был счастлив. Личное счастье не для поэтов. А смерть его была трагична. Подобно Орфею поэт Данте, ведомый своим Гермесом — Вергилием, не спускался ли в Ад? И не была ли тень донны Беатриче поздним эхом, рефреном Эвридики?

В античной мифологии у Орфея есть двойник-антипод. Это Фамира-кифаред. Он приходился каким-

то родственником Орфею и жил, когда родилась на свет музыка-поэзия и музы поэтов. О Фамире ходили легенды как о музыканте, к тому же и красавце. Но Фамира был заносчив и тщеславен и вызвал на состязание самих муз. В жажде победы и обладания ими Фамира проиграл. Он лишился голоса, дара кифареда и зрения. Орфей и в смерти пророчествовал. Фамира же еще при жизни лишен был своего дара. Греки тонко чувствовали границу этических норм. Знали: одного лишь таланта недостаточно. Что можно добавить к этому сегодня? Софокл написал о Фамире трагедию и сам играл в ней главную роль. К сожалению, эта пьеса Софокла до нас не дошла.

Раскопки, проведенные Генрихом Шлиманом в 70-х – 80-х годах XIX века на холме, который считался древней Троей, и в Микенах, были научным открытием и документальным доказательством достоверности поэм Гомера. Дом Шлимана в Афинах украшен цитатами из поэм. Цитаты золотой мозаикой украшают потолок, стены кабинета, детской и т. д. С точки зрения психологии такая неотступность реже впитывается, чаще — отторгается, что, возможно, и произошло с детьми Шлимана. Все сомнения (а их немало, включая и раскопки) отступают перед несомненностью неисчерпаемости энциклопедии античности в мировой культуре.

Образ певца и поэта всей европейской и российской традиции очевидно складывается под влиянием сложного кода образа сказителя-аэда ранней античной культуры. Даже более того: анонимность и отсутствие биографии фактов — уже есть пример биографии поэта. Подчеркиваются лишь две черты: тема странствий (внедомность) и отношение к призванию.

Матрица Орфея и Гомера сквозь все века и тысячелетия до сегодняшнего дня сохранила приверженность

лишь дару своему. В этом смысле все поэты — дети мифа больше, чем своей семьи.

От биографии реально жившего в VII веке до н. э. поэта Ариона-кифареда остался рассказ о том, как он попал в плен к морским разбойникам. Он просил их о милости: спеть перед смертью. Окончив песню, Арион бросился в море, но его спас и вынес на берег священный Аполлонов Дельфин. Эхо XIX века — Пушкин — откликается стихотворением «Арион» («Нас было много на челне...»): «Я песни прежние пою и ризу бедную свою сушу на солнце под скалою». Выныривание из бездны и знак того, что ты снова живешь, — песня. Нужна ли поэту, скитальцу и страннику, биография? Что может объяснить в гении Шекспира факт того, был ли он сыном мясника из Стенфорда или лорда Редклифа? Шекспир повторил идеальную орфически-гомеровскую биографию, или, вернее, ее отсутствие. Он весь и без остатка воплотился и растворился в своей поэзии. Англичанин Елизаветинской эпохи, переводы произведений которого на все языки мира лежат во всех книжных магазинах и пьесы которого без перерыва идут во всех театрах мира. Он — таинственный аноним.

В поэтическом странничестве гомеровской традиции не только внедомность при жизни, но и «внедомность», «внепространственность» посмертно. Внятность всяк сущему языку и времени. Изумление современного читателя: на прилавке книжного киоска в Государственной думе среди экономической и политической беллетристики подарочное, иллюстрированное, 2006 года издание «Одиссеи» Гомера.

Барды никогда не исчезали из культуры, за исключением эпизодов тотальной несвободы общества, т. е. тоталитаризма. Ибо странник свободен. Он легко пересекает границы и повсюду находит слушателей.

Странник, поэт и философ XII века Франциск Ассизский, певший под снегом странные молитвы, находил отклик и понимание в душах птиц, как Орфей. Безумный бродяга канонизирован, написал книгу «Цветочки», а его последователей называют францисканцами.

В «Записках о галльской войне» (I век до н. э.) Цезарь описывал кельтов-бардов, которые принадлежали к духовной священнической касте друидов. Они передавали сказания об истории и военных подвигах, о мужестве предков. Историческая память живет в их песне, современники считают их носителями правды. Так же, как и древние скандинавские поэты-скальды. Происхождение скальдической поэзии не имеет однозначного ответа, но кельтские связи давно вне сомнений. «Горели в ранах / зарева брани / Жала железные / на жизнь покушались / капли сечи шипели / на поле копий, / стрел потоки / струились по Строду...» — так писал бард Эйвин Погубитель. Стихи-висы Эйвина дальним эхом откликнулись в поэзии русского скальда XX века Велимира Хлебникова.

В северном предании есть один герой, которого, подобно Прометею или Гераклу греческой античности, можно назвать и героем и богом. Имя ему — О́дин. С ним связано начало культуры северной цивилизации, дар магических письменных знаков — рун и меда поэзии.

Вокруг его имени — родоначальника рода Вельсунгов — развиваются сюжеты скандинавской космогонии, родословия героев, копошение густо населенной феями, гномами, великанами, русалками, драконами скандинавской мифологии. Героический эпос «Младшая Эдда», «Старшая Эдда», «Сага Вельсунгов» для Северной Европы то же самое, что эпическая поэзия Гоме-

ра для античного Средиземноморья. А скальды — те же аэды. Друиды — великое священное племя носителей мировой памяти и сложного опыта отношений людей с миром природы, друг с другом и Богом. Одним словом, они — скитальцы — поэты с легким грузом-лирой (кифарой, гуслями, гитарой, арфой) на перевязи за спиной и великим грузом ответственности за слово перед своим призванием. Зато время бессмертия гонит их по дорогам безграничного, т. е. лишенного границ, пространства.

И «Младшая» и «Старшая» «Эдды» повествуют о мировом дереве-ясене Игдрасиль. «Младшая Эдда» пишет: «Сучья его простерты над всем миром и поднимаются выше неба. Три корня поддерживают дерево, и далеко расходятся эти корни. Один корень — у асов[1]. Другой — у великанов, там, где прежде была мировая Бездна. Третий же тянется к Нифльгейму. «Старшая Эдда» повторяет описание Игдрасиля: «Тремя корнями / тот ясень-дерево / на три стороны пророс: / Хель — под первым, хримтурсам — второй, / третий — род человеков».

О́дин — отец богов, сын неба — принес себя в жертву и распял себя на «древе Игдрасиль», пронзенный собственным копьем. Зато получил он право испить священного меда и передать тот мед асам и «тем людям, которые умеют слагать стихи». Так повествует «Младшая Эдда»: «Знаю, висел я / в ветках на ветру / девять долгих ночей, / пронзенный копьем /... Никто не питал, / никто не поил меня, / взирал я на землю, / поднял я руны, / стеная их поднял — / и с дерева рухнул». Корни дерева уходят в неведомое к началу начал, к бессчет-

---

[1] Асы — исторически выходцы из малоазийской Греции. О́дин — ас, о чем повествует «Сага Вальсунгов». Таким образом, древнемифологический или исторический корень Гомера и О́дина едины.

ности дней. Кстати, календарь, т. е. счет дней, «Эдды» также связывают с мудростью Óдина. Итак, счет дням и годам — число; рунические знаки — магия письма и мед поэзии имеют одно время и единый источник на границе сна и бодрствования распятого Óдина.

Óдин и его жрецы звались «мастерами песней», и от них пошло это искусство в северных странах. И когда они пели, их недруги в бою становились беспомощными, наполнялись ужасом, и оружие их ранило не более, чем хворостинка. А воинам Óдина — певцам — ничто не приносило вреда. Такие воины-певцы назывались «берчерками» (скальдами, аэдами).

Спутниками Óдина, его свитой, кроме поэтов-воинов были воины-девы. Их звали валькирии — девы судьбы — те, кто уносит воинов с поля брани в рай бессмертия Вальгаллу. Валькирии прекрасны. Их белокурые волосы обвивают шлемы, а глаза такой яркой синевы, что и описать трудно. Одну из таких валькирий звали Брунхильда, и с ней связана гибель великого воина Сигурда, или Зигфрида, — победителя Дракона.

Подобно Ахиллу Зигфрид был неуязвим, за исключением одного-единственного места — правой лопатки, к которой прилип кленовый лист, пока Зигфрид принимал ванну из крови убитого им Дракона. Лопатка и была его «ахиллесовой пятой». О женщины! Тайну Зигфрида знала только его жена Гудрун. Дальше в героической саге о «Золоте Рейна» начинается история под стать сварам на Олимпе или в «Илиаде». Истории ревности, тщеславия, коварства, предательства, любви. «Лучшим среди всех был конут Сигурд, — /братья мои / умертвили его!» — причитает Гудрун, не помня, что она и выдала его тайну ревнивой Брунхильде и завистливым братьям. Держала бы язык за зубами.

В середине XVII века был найден пергаментный список с песнями «Старшей Эдды», как бы написанный в XIII веке. Вернее, «записанный» в XIII веке по существовавшим в устной традиции песням скальдов. Принятие христианства и христианские традиции переплетаются с древней нордической мифологией. Так, рунические камни, установленные в XI веке, венчаются изображением Христа. И записанная в XII–XIII вв. полная версия «Песни о нибелунгах», выстроенная в некое поэтическое единство, — героическая эпопея с флером идей христианских. (Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. М. 1975. Вступительные статьи Л.Я. Гуревича. Перевод А.И. Корсун)

Сага о «Кольце нибелунга» всплывает вновь, вызывая интерес к средневековой культуре, в исследовании, в поэзии не меньший, чем раскопки Генриха Шлимана в XIX веке. Событием было издание в 1835 году фундаментального исследования Якова Гримма «Немецкая мифология». И последовавшие с 1854 по 1874 годы, т. е. в течение 20 лет, постановки четырех опер Рихарда Вагнера «Кольцо нибелунга»: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Сумерки богов».

Весь XIX век увлечен античностью, ее идеями, искусством, поэзией. Археология буквально взрывает своей несомненностью культуру. Создаются музеи и собрания античного искусства.

Одновременно, с не меньшим энтузиазмом, XIX век воспринимает на волне романтизма таинственный мир европейской средневековой мифологии и поэзии. Классицизм и романтизм живут рядом в сложном взаимосплетении античности с романско-готическим героическим эпосом «Нибелунгов», «Песни о Роланде» и «Короля Артура» и т.д. Хотелось бы вспомнить и русскую героико-лирическую поэму «Слово о полку Игореве» в пересказе поэта Василия Жуковского 1824 года

издания. Немало споров вызвала подлинность текстов поэмы. Но этот вопрос мы оставляем за скобками. Поэма подлинна. По свидетельству, она была написана около 1185 года и рассказывала о трагической истории похода князя Игоря Святославовича на половцев буквально за 50 лет до начала монгольского нашествия на Русь. И что за диво! Как своей внешней конструкцией напоминает она «Илиаду». У поэмы как бы два автора: объективный историк и старый поэт. Историк полемизирует со сказителем по имени Боян. Боян «вещий» — сын Велеса (О́дина). «О Боян, — обращается к нему наш объективный историк, — соловей старого времени, если бы ты полки эти воспел, возлетал умом под облака, свивая слова вокруг нашего времени, возносясь по тропе Трояновой с полей на горы...» Но наш объективный свидетель-документалист не может победить Бояна и все равно сворачивает на «тропу Троянову». Роль Андромахи исполняет жена князя Игоря — Ярославна. «Бессонница... Гомер». Какими таинственными путями Русь XII века «просвечивает» вселенской матрицей Гомера? Приходит в мир человек и переводит навсегда стрелки культуры, образа, стиля, становясь рубежом в истории культурного сознания. Автор «Слова» так же анонимен, как и предшествующие авторы. Будем условно считать его одним из скальдов-бардов-сказителей, от лица которых ведется повествование. XII век знаменателен для Европы, для всего мира. Это взрыв, ломка, новые идеи, Крестовые походы. Смена вех не менее глобальная, нежели эпоха Возрождения. Но подробно о XII веке и героях того времени мы будем говорить в свое время и в другом разделе. Сейчас только упоминаем о тех новых духовных ценностях, которым уготован был долгий путь в будущее и корни древа которого уже проросли за полторы тысячи лет до «Слова». Мы называем это

время (от XII в. до н. э. до XII в. н. э.) путем становления нового сознания, для которого алфавит, слово, театр, изображение и музыка являют новый непрерывный текст культуры.

Возвращаясь к «Слову», хочется вспомнить еще о том, что подобно оперной вагнеровской кватрологии «Нибелунгов» почти в одно с ним время великий русский композитор Бородин пишет оперу «Князь Игорь».

Опера — «большой стиль», большая форма, где слово, диалоги гениальных первоисточников, как правило, упрощены очень слабыми либреттистами и всю ответственность драматургии берет на себя музыка Вагнера, Верди, Чайковского, Мусоргского, Бородина.

В XI веке на юге Франции, в Провансе, в Аквитании, возникает (не придумано другого слова — возникает), как бы самозарождается новая культурная традиция — в то же время старая, как сотворение, — лирическая и героическая поэзия, сопровождаемая музыкальным аккомпанементом.

Поэты сами писали тексты, музыку, сами же исполняли, кочуя между замков или отправляясь на Восток под знаменами тамплиеров-крестоносцев. И звались те поэты трубадурами, а поэзия их — куртуазной. Кстати, как знаменательно, что буквальное значение слова «трубадур» — «находящий новое». Они сопровождали свои повествования или излияния души игрой на чем-то вроде арфы, скрипки или лютни.

Трубадуры рассказывали разные истории — героические, военные — о героях вроде Роланда, Сида, Сен-Сира графа Тулузского, или Раймбаута Оранского, или графа Гуго, о победителях драконов, сарацинов и прочих неверных и святых. Рассказывали и сплетни под видом баллад: кто с кем спит, и кто чем болен, и сколько у кого имущества. Шпионили помаленьку. Но глав-

ное, новое, создателями чего они были, — это любовная лирика, это новый культ. Культ Прекрасной дамы. Он возник под влиянием бенедиктинца св. Бернарда Клервосского. Мария-Богородица в духовной теологии католицизма соединилась с платоническим культом Прекрасной дамы. Явившись нам в XI–XII веках, новая Мария-логия не покидала более подмостков культурной европейской истории ни-ког-да, вплоть до XX века. В России ее певцом был поэт Александр Блок. Все напомнило принцессу Уту, завернувшуюся в плащ на портале Браунбургского собора. Она смотрит вдаль — не едет ли ее супруг рыцарь Эгарт. А пока скажем лишь в общих чертах о поэтах-трубадурах, историках, скитальцах, отчаянных авантюристах без будущего и прошлого, людях самого пестрого происхождения, от аристократов до простолюдинов.

Истории альбигойцев-трубадуров, миннезингеров посвящены многие исследования. Автор одного из них, «История альбигойцев», Наполеон Пейрат пишет: «Подобно Греции, Аквитания начала с поэзии. В Аквитании, как и в Элладе, источник поэтического вдохновения находился на укрытых облаками вершинах гор» (История альбигойцев, М. 1992, с. 47 и 51).

Вот и замыкается круг непрерывности гомеровской традиции аэдов-трубадуров, возвращаясь по спирали на круги своя, ибо и в лирике средневековой Европы мы видим тени героического эпоса и слышим струнные звуки кифар.

Рыцарь Бертран де Борн был воин и участник 2-го Крестового похода.

В моей любви — поэзии исток,
Чтоб песни петь, любовь важнее знанья, —
Через любовь я все постигнуть мог,
Но дорогой ценой — ценой страданья.

* * *

Наш век исполнен горя и тоски.
Не сосчитать утрат и грозных бед,
Но все они ничтожны и легки
Перед бедой, которой горше нет, —
То гибель молодого короля.

* * *

Споемте о пожаре и раздоре,
Ведь Да — и — Нет свой обагрил кинжал:
С войной щедрей становится сеньор.
О роскоши забыв, король бездомный
Не предпочтет дороге пышный трон.

Бездомность даже короля в тот век поэзии и крови, Прекрасной дамы, походов за Гробом Господним и новым познанием.

Дорогая! Сердце живо —
В муке страстного порыва —
Тем, что свет любви нетленной
Вижу я у вас в очах.
А без вас я — жалкий прах!
Ах!

Аймерик де Пегильян

Как-то так сошлось, что в 1894 году немецкий философ Фридрих Ницше написал философское эссе-исследование, которое он назвал «Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Вагнеру».

Ницше — завершение классической традиции европейской философии. Умер он символически, в 1900 году, на границе исхода классической традиции мысли. Имя Вагнера таинственно сопряглось в его работе с античностью. Начала — с финальными аккордами.

«...ближайшим образом народная песня имеет для нас значение музыкального зеркала мира, первоначальной мелодии, ищущей себе теперь параллельного явления в грезе и выражающей эту последнюю в поэзии».

Согласно Ницше, музыкальное зеркало мира, выраженное через поэзию, — нечто главное, как первооснова культурного бытия. И выражена она двумя именами-понятиями греко-античной мифологии, музыкой сфер и страстью земли — Аполлоном и Дионисом.

Мы помним, как вакханки-менады растерзали Орфея за чистое служение Аполлону, а музы Аполлона наказали Фамиру.

Борьба Аполлона и Диониса в природе культуры не только античной, но и современной: «Кто — кого: Аполлон Диониса или Дионис Аполлона?» — кричал в своем поэтическом салоне — «Башне» Вячеслав Иванов в 1913 году, стравливая Николая Гумилева с Максимилианом Волошиным, где Волошину, разумеется, отведено было место Диониса.

Между Аполлоном и Дионисом, между светлым разумом, дисциплиной, словом и интуицией, эмоциями, между победоносной светозарностью и трагичностью растерзанного Диониса, между нектаром олимпийцев и соком лозы. Непрерывная, сквозь всю европейскую культуру, гомеровская традиция совмещает поэтику слова с волнующими звуками кифар и эоловых арф, Диониса и Аполлона.

С одного из порталов Дмитровского собора во Владимире, украшенного белокаменной резьбой в XII веке, на нас смотрит певец. Он сидит на престоле, его голова украшена короной, одет он в тогу. Он поет, аккомпанируя себе на арфе. Его принято называть именем библейского царя Давида, автора «Псалтыря». Говорят, он впадал в экстаз во время исполнения написан-

ных им псалмов. От песни его расцветают травы, деревья, цветы склоняют головы, его слушают птицы. Весь тварный мир внемлет певцу. Но если бы мы не знали его имени, то могли бы сказать: это изображение певца-поэта, его собирательный, универсальный образ вне времени. Расположение барельефа на стене храма таково, что мы как бы повторяем ритуал общения между Орфеем — или Давидом, или Гомером — и всем миром вокруг него. Мы тоже внемлем, глядя на него. А он поет о Главном, глядя на нас и в даль, что за нами. А вокруг шумит, меняется жизнь, и только он посредине мира под звездным небом навсегда. «Бессонница... Гомер...».

Глава четвертая

Мост через бездну

«Это было давно,
на планете другой».
Александр Вертинский

«Поэзия — это перевод. Перевод
метафизических истин на земной язык».
Иосиф Бродский

I
«Ба-гуа» как архаическая космогония Древнего Китая

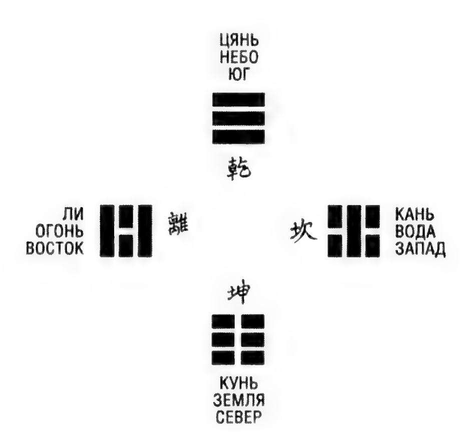
Это было очень давно. Так давно, что реально представить невозможно время, отделяющее, например, строительство Великих пирамид в Гизе, ансамблей Стоунхенджа или Лабиринта на Крите. По Редьярду Киплингу, «это было тогда, когда душа человека была бессмертна». Так вот, в то время (согласно мифологической истории) с одним из китайских императоров, жившим в начале III тысячелетия до н. э., произошло чудо.

Надо сказать, что мы слабо представляем себе самое начало III тысячелетия до н. э. в Китае. Вещественно-предметный мир, образ жизни, народ — всю среду обитания. Ученые, художники и просто обыватели рисуют различные картины в зависимости от степени осведомленности и воображения. А потому понятие «чуда» имеет вполне реальное право на место в нашей истории. А если точнее, то в любой истории и даже частной жизни «чудо» есть великий двигатель и стимул.

Мифологическая, дописьменная, доисторическая история всегда изобилует чудесами. Но «это» оставило по себе след, который вот уже пять тысяч лет не могут до конца разобрать мудрецы и ученые.

Легенда рассказывает о некоем императоре Фу-си, наделяя его свойствами мага равно как и реального человека. До нас дошли изображения императора, описывающие обе его сущности. Мы видим его и его супругу изображенными в полете, как «даймонов». Они — химеры, люди-рыбы, с рыбьими, русалочьими хвостами. Но вот парадокс. В руках Фу-си предмет, измеряющий угол. Инструмент магов, алхимиков, масонов и современных плотников. Супруги изображаются как первые персоны государства, но в то же время их портреты вполне условны. Изображения Фу-си, созданные в разные времена, — свидетельства его многостороннего значения в культуре. Реальность или миф, был или не был? Несущественно, ибо то, случившееся в истории, единогласно относится и к его биографии и к истории.

Так вот, Фу-си будто бы медитировал на берегу реки и увидал, что из воды выходит лошадь. Большая, сверкающая на солнце, влажная от воды, она волочила за собой предлинный хвост и, кажется, имела за спиной крылья. Цвета она была самого необычного, т. е. никакого, неопределенного. К цвету лошади с чертами дракона мы вернемся, т. к. цвет этот очень важен. Пока что лошадь ТРИЖДЫ (число естественное для мифа) обошла Фу-си и уселась к нему спиной. На спине отчетливо видны были знаки, которые Фу-си срисовал. Эти знаки, сухие и абстрактные на первый взгляд, похожи на беспредметную супрематическую компазицию. Но сколько за ними мыслей-образов. Если немного приоткрыть завесу над тайной «ба-гуа», возникают картины мира: горы, воды, облака, деревья, цветы и звери.



Знаков было восемь, и каждый трехштриховой. Но для нас пока достаточно четырех. С течением времени восемь триграмм (так назвали штрихи) и составили основу древней китайской архаической системы мироздания — «ба-гуа». «Ба-гуа» — восемь углов. Вот корень, из которого растет древо познания и объяснение всего сущего. Фу-си то ли запомнил, то ли нарисовал восьмигранник, и так началась история толкования восьми триграмм, которая длится поныне.

Историко-мифологический случай с «чудом о лошади» раскрывает на самой ранней фазе китайской культуры отношение к «чуду». И хотя лошадь-дракон прибыла (согласно легенде) из созвездия Дракона, мистической родины Фу-си, воплощение ее в земных пределах совершенно рационально. Происшествие с Фу-си — некий опыт «внутренней реальности» в отношении к небесному и земному, потустороннему и посюстороннему. Это пример подлинного равновесия обоих начал в одаренном сознании. Художественно одаренные личности и мудрецы «видят» то, что никогда не увидит, а стало быть, и не поймет человек ординарный. Относится ли это к внутренней или внешней реальности — не имеет значения.

Рассказывают, будто ученики спросили у мудреца Конфуция, что он думает о будущем. И тогда учитель сказал: «Феникс не прилетает, лошадь-дракон с рисунком на спине из реки не появляется, боюсь, что все окончено». Как и все высказывания Конфуция — актуально поныне. Между событиями проходит две с половиной тысячи лет. Каким мощным обновлением, каким открытием считали в Китае историю с лошадью? Не правда ли, что-то вроде упавшего с дерева (с неба?) яблока к ногам Исаака Ньютона. Только глобальнее, мощнее.

Лошадь, кроме загадочных знаков, оставила Фу-си также зеркало, что не менее ценно, чем восемь триграмм «ба-гуа». Фу-си был уверен также, что лошадь прибыла из созвездия Дракона, его далекой родины, а он — Сын Неба — драконид. С тех самых времен китайские императоры — посланцы Неба, их страна Китай — Поднебесная. Дракон же — центральная фигура зооморфического пантеона и символ Обновления, или Метаморфоз. Отчего бы не поверить «чуду» или «откровению» на путях познания, если «чудо с Фу-си» имеет такое значение в культуре на протяжении пяти тысяч лет. И что может сравниться с этим событием? Говорят также, что Фу-си не знал иероглифического письма, каллиграфии, а потому объяснялся языком черточек непрерывных и прерывистых.

Еще, согласно преданию, где-то на грани между династиями Шан и Западная Чжоу (XII век до н. э.), что соответствует Троянской войне в средиземноморской Европе, Вэнь-ван, Отец У-вана, написал первое иероглифическое значение триграмм. Авторство ничем не подтверждено, но так принято считать. Ведь все же это кто-то сделал.

Три верхние непрерывные линии означают Небо. Небо — абсолютная мужская оплодотворяющая сущ-

ность. И еще свет — Ян. А три прерывистые линии внизу — абсолютная женская, поглощающая сущность — Земля — Инь. Единство противоположностей. Мировое космическое предельное натяжение и равновесие, абсолютный потенциал: Небо-Земля; Свет-Тьма; твердое-мягкое; холодное-горячее; север-юг; Дух и Материя.

Вглядываясь в вещи, рождаемые Небом и Землей,
Понимаешь, что единый дух проницает все
метаморфозы.
Это деятельное начало —
Все свершает чудесным образом
И делает все сущее тем, чем оно должно быть.
Никто не знает, что это такое, но оно в природе, —

написал в XII веке ученый-поэт Дун Юй.

Он определил главное: напряжения двух триграмм неба и земли, их деятельное начало начал, единый дух закона природы, как метаморфозы, т. е. преобразование — превращение — перевоплощение.

Правая триграмма — вертикальная. Две прерывистые линии по бокам с непрерывной внутри. Это свет, рассекающий тьму. Или восход солнца, восток, новое начало жизни.

Символические знаки имеют много значений: цветовые и числовые, понятия света, тьмы, неба, земли, восхода, весны, востока, юга, всех природных стихий. Их возможных сочетаний и метаморфоз. Но об этом ниже и в свое время.

Левая триграмма не только необходимая в круге равновесия, но, возможно, наиглавнейшая. Это сочетание двух светлых непрерывных и одной прерывистой линий. Иначе — тень внутри света: тьма, рассекающая свет. Иначе — уход, запад, заход солнца. Мы не говорим — смерть. Запад — уход в противоположность восхождению востока. Смерти нет. Есть уход,

погружение в безвременность и бесформенность небытия для возвращения вновь в иной обретенной форме.

Напряженность противопоставлений, взаимосвязь, без которой немыслима жизнь, круг перемещения из света в тьму, перерождения к новому воплощению. На этом мы временно оставляем рассказ об архаической, первичной идее «ба-гуа», где из восьми мы взяли лишь четыре значения.

II
И-цзын

В 1960 году на русском языке вышла «Книга перемен», или «И-цзын», в переводе Юлиана Щуцкого, репрессированного в 1936 году за причастность к антропософии. Щуцкому мы обязаны тем же, чем и переводчику Гомера на русский язык — А. Гнедичу. Благодаря этим замечательным людям Россия обрела бесценные сокровища мировой культуры. «И-цзын» создавалась поколениями китайских философов-ученых. Это книга о путях перемен, о Вселенной и Человеке, о Вечном и Мгновенном. Ибо мгновение есть часть вечности и приобщение к ней. «И-цзын» проходит сквозь века всей китайской культуры. Свидетельство высочайшего развития, синтеза научного, художественного и поэтического сознания. Но есть в ней и нечто, остающееся загадкой по сей день. По ней гадали о войне и мире никому не доверявшие императоры Китая. Ничуть не постарев, она дошла до нашего времени. Можете не верить, но итальянский кинорежиссер Федерико Феллини носил «И-цзын» в кармане постоянно и в случае чего советовался с этой странной книгой. Она интересует ученых-филологов, историков и математиков (комбинаторика)

все больше. Шестьдесят четыре стиха «И-цзын» комментирует не одно поколение «высокомудрых», представляя все существующее как непрерывную цепь оппозиций и перемен.

Солнце и Луна идут по кругу.
Холод и тепло сменяют друг друга.
Путь Неба свершается в Мужском.
Путь Земли свершается в Женском.
Небо познает великие начала.
Земля завершает рождение вещей.

Действительно, невозможно понять, каким образом указует текст на небо, познающее величие начала, и землю, завершающую рождение вещей. Иначе — на предначертанность и осуществление.

Две триграммы: ян (непрерывность) и инь (прерывистость), т. е. 2 возводят в 6-ю степень и получается в итоге 64. 64 варианта всех возможных двоичных комбинаций ян и инь. У Лао-цзы спросили о том, что есть «дао». Он сказал: «Один раз «ян», один раз «инь». Это и есть «дао». Абсолютное описание всех возможных ситуаций и психологических положений в 64 поэтических афоризмах, каждый из которых в свою очередь складывается из 6 поэтических строк-положений. Например, известно, что немецкий писатель Герман Гессе свой роман «Игра в бисер» написал на основании гексаграммы № 5 «Мын», о чем и поведал в собственном комментарии к роману.

В отдельных случаях для обозначения «земли» и «неба» вместо знакомых нам черточек-триграмм используется геометрическая символика двух фигур — круга и квадрата. Круг или шар символизирует небо. Подобно небу, он безначален и бесконечен. И каждую точку круга можно принять за центр. Согласно принятой в Древнем Китае цветовой символике, «Небо» — ян, мужское начало, первичный импульс бытия — есть

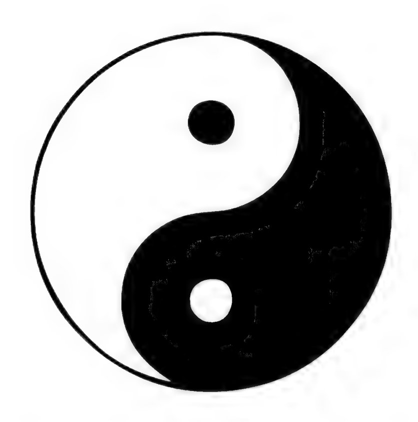
«свет». Цветовое значение света — черный цвет. Так, если мы хотим объяснить сущность Неба-ян, то нарисуем черный круг. Абсолютное Божественное световое пространство в других сакральных культурах обозначено чаще всего золотой краской. Например, в древнерусской живописи поле иконы, как правило, золотое. Золото — это цвет Божественного света или светового пространства, из которого нам «являются» совершенные ликовые образы святомучеников и других героев иконостаса. Они не стоят, но, лишенные земного притяжения, чуть касаются условной полоски «земли». А в Китае свет — черный, ибо черный есть максимальная концентрация света в природе.

Другое цветовое обозначение круга — синий цвет. Синий — стихия Неба — вода, оплодотворяющая землю. Таким образом, Небо визуально — или три непрерывные черты, или круг. Небо как понятие света — черный круг. Небо как понятие стихии воды — синий круг. Но Небо не имеет характеристик времени. Оно безначально. Вода дает земле жизнь, т. е. соединяется с понятием времени. Вода-жизнь-время. Возникает тема Земли.

Что до Земли, то она (раз и навсегда) квадратна. Земля — недвижность, Небо — движение. Земля имеет равные ориентиры по четырем сторонам света: север, юг, запад, восток. Четыре времени года: зима, осень, лето, весна. Четыре времени суток: ночь, утро, день, вечер. В этой циклической временно́й повторяемости — четкий ритм природного бытия, возможность длительного наблюдения жизни природы, деревьев, птиц, насекомых, рождений и закатов. Подобно кругу Неба, Земля также имеет преимущественные цвета-символы. Спиритуальная идея Неба — в черном, физическая природа Земли — в желтом. Материя земного утверждается желтым. А стихия Земли —

Огонь. Огонь красный. Два цвета Неба-Круга: черный и синий. Два цвета Земли-Квадрата: желтый и красный. А если смешать, соединить, пережениить стихию Неба-воды (синий) с материей Земли (желтый), родится зеленый: восход и возрождение востока. Свет, проникающий сквозь тьму, дающий энергию жизни всего сущего.

Современные археологические открытия захоронений династии Шан, а это XVIII–XIX века до н. э., в пустыне Такла-Макан наглядно иллюстрируют самые смелые фантазии относительно развитости культуры Китая уже в те далекие времена. Бронзовые сосуды сложной формы изумительной чеканки, чаны для крашения шелков и шерсти. Анализ краски, оставшейся в самых старых по времени чанах для крашения, указывает на цвета: черный, синий, красный, желтый, зеленый. Одежда, головные уборы (от шапочек простых людей до сложных, торжественных — императора) черного цвета. Костюм и его цвета были предопределены. Император выглядел не просто первым лицом, но посланцем, знаком Космических сил. Его черная шапка, подбитая алым шелком, с длинными вытянутыми прямоугольными козырьками, украшена спадающими разноцветными шариками нефрита синего, зеленого, красного, желтого, черного цветов. Молва рассказывает, что когда император Ли Шин Бао и Шао Ци (покоритель Маньчжурии) вышел к придворным в желтой кофте и черной плахте (юбка-штаны) с черной шапочкой на голове, придворные рухнули наземь. Они поняли, что перед ними повелитель стихий. Цвета черный и желтый не смешивались, но совмещались только рядом, ибо кто же смешивает свет и тьму? Но сопряженные определенным образом, они составляют один из самых мощных и торжественных знаков.



Одна из самых наглядных иллюстраций системы «ба-гуа» в китайском костюме. Не только на халате императоров изображена микромодель мира, где представлена вся эзотерическая вселенная, но даже в крое одежды. Так, например, манжет рукава выкроен в виде копыта лошади. Костюм крестьянина и знатной дамы являет образ человека как часть Космической Вселенной. Таков художественный синтез, философия этой удивительной культуры.

Среди древних культур, дошедших до нас, только Китай и средиземноморская античность сохраняют сегодня актуальность. Остальные — и Черного континента, и Юкатана, Египта, Крита — остаются ностальгическими цитатами культурной памяти. Почему случилось так? Цивилизация Конфуция даже в бóльшей мере сегодня важна в Китае, чем Греция в Европе.

Для Европы, наследницы античного мира, основным и главным объектом изображения, изучения, социально-психологического исследования остается человек. Человек, его поступки, отношения со средой обитания. В Китае же наоборот. Испокон прежде всего извечность ландшафта, мир природы, Земля и Небо, т. е., во-первых, среда обитания и человек как часть среды.

Когда в Европе хитроумный малый из Итаки изобрел машину-коня, чтобы захватить Трою, в Китае уже изготовляли шелка и порох. Знали бы ахейцы или греки о китайских фейерверках или порохе! Думается, хорошо, что не знали, а то, возможно, не видать нам «золотой Эллады», «ордера» и Олимпиад. Эпоха династии Шан создала прочное основание, стилевой фундамент видов и направлений китайского искусства. Китайцы уже тогда, в XIII–XII веках до н. э., писали тушью и бамбуковыми кисточками, а ели не косулю на вертеле, но все, что растет, цветет, летает, плещется, ползает и копошится. Создали кухню, которая и поныне славится во всем мире, имея во всех городах мира рестораны китайской кухни и поваров.

Вкусовая неразличимость ингредиентов в китайской кухне, алхимическая ворожба превращений, преображение продуктов, быть может, самый конкретный пример универсального закона природы — МЕТАМОРФОЗ.

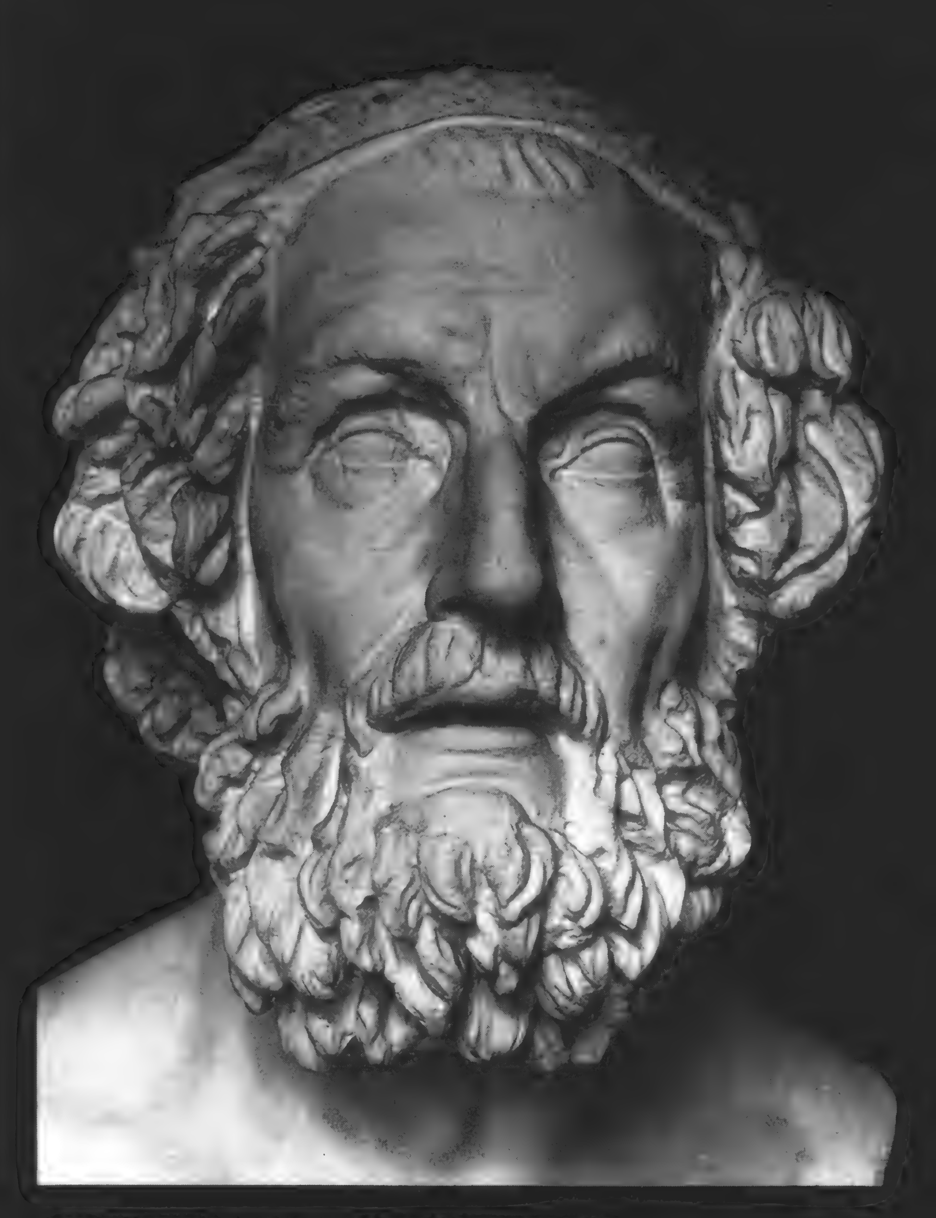
Язык цветных кругов и квадратов ян-инь исполнен глубокого и таинственного смысла. Храм Неба в Пекине в XII веке построен по правилам строжайшего соблюдения всего алфавита «ба-гуа». Круглая, как нефтяная цистерна, форма храма — черная. Ее украшают 3 темно-синие круглые крыши, похожие на шляпки грибов или рисовой соломы головные уборы. Мы еще не упоминали, что цвет не присвоен какой-либо форме произвольно, но объективно существует в природе помимо нашего сознания. Цвет в символике Китая не случаен, равно как и числа. Число 3 — идеальное число неделимости, нечетности. На всех языках, во всех культурах было и остается числом Бога. Троица — символ веры и в христианстве. Три — священное число средиземноморских культур, и тропико-африканских, и латиноамериканских. Мы вернемся к этому числу еще

неоднократно. Вот почему число синих крыш над круглым черным цилиндром Храма Неба — три.

Покоится Храм Неба Поднебесной (так назывался Китай) на кубическом цоколе. Можем предположить, что куб — желтый, а верхняя площадка — красная. Ориентирован Храм Неба по четырем сторонам света, как компас.

Компас изобретен был в Китае давно-давно, и сначала роль стрелки исполняла ложка, сделанная из специальных руд и укрепленная на квадратном основании. Ориентиры при строительстве были очень важны, и особенно учитывались изменчивые воздушные потоки в сочетании с недвижными ориентирами Земли. В Китае создана целая наука проектирования, ее назвали «фэн-шуй» и строго следуют ей до сих пор. В Европе «фэн-шуй» — просто повальная мода. Увы, дилетантская. «Фэн-шуй» — наука старинная, учитывающая связи человека со всей средой обитания. Учение о единстве мира в применении к жизни происходит из натурфилософии древних идей.

Храм Неба переделывался, дополнялся, но главное оставалось неизменным. Храм расписали химерами, изображая символы Неба и Земли. Драконы, змеи, черепахи — эзотерические символы бессмертия и бесконечности. Один из символов Земли — черепаха. Чем интересна черепаха? Гигантская рептилия живет то на суше, то в воде, но яйца она кладет в песок, укрывая их надежно от расхищения. Черепаха — символ мудрости и бессмертия. С ее образом связана книга «И-цзын», т. к. гадали, отыскивая свою гексаграмму, на панцире черепахи. С черепахой связано множество легенд и поверий, таинственных предначертаний и медицинских рецептов. Интересно, что в мифологии Древней Греции черепаха тоже занимает свое место. Юный Гермес, желая угодить своему брату Аполлону, поймал че-



Гомер. Портрет. I в. до н. э. Музей Капитолия. Рим

Слепой арфист-аэд из Киклиды. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

Андре Дерен (1880–1954). Странствующие барды Пьеро и Арлекин. 1924 г. Музей Оранжери. Париж

Александр Иванов (1806–1858). Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора. 1824 г. ГТГ. Москва

Жан-Луи Давид (1748–1824). Плач Андромахи над телом Гектора. 1782 г. Лувр. Париж

Кифаред-импровизатор. Фреска V в. до н. э. Музей Национальной археологии. Пестум

Римская фреска. Аполлон. I в. до н. э. Антикварио Палатино. Рим

Аполлон-кифаред и прорицатель с вороном. Роспись килики. V в. до н.э. Археологический музей. Дельфы

Орфей, исполняющий свои песни. Фрагмент керамики. Середина V в. до н. э.

Мастер из Мидии. Певец и куртизанка. Фрагмент росписи гидрии. V в. до н. э. Археологический музей. Флоренция

Актеры готовятся к сценической импровизации. Мозаика. Националь-ный музей археологии. Неаполь

Сафо и Алкей. Поэты VII в. до н. э. Роспись кратера. V в. до н. э. Музей античного искусства. Мюнхен

Вермеер Дельфский (1632–1675). Девушка с гитарой. Она импровизирует популярные народные мелодии. 1672 г.

Дерево Игдресиль – ось мира. Древо Одина. Реконструкция Олуфа Вале (1780–1830) для «Старшей Эдды» Изд. 1947 г.

О́дин с воронами живой и мертвой воды. Исландский манускрипт XVII в. Датская королевская библиотека

Шут-импровизатор. Исполнитель народных притч и анекдотов под аккомпанемент бубенцов. Конец XV в. Миниатюра. Музей Мармотан. Париж

Альбрехт Дюрер (1471–1528). Флейтист и барабанщик. Странствующие барды. (Барабанщик – автопортрет Дюрера). Валлар Рихардс музей. Кёльн

Царь Давид, исполняющий псалмы. Фрагмент барельефа Дмитровского собора. Город Владимир. XII в.

репаху и из ее панциря сделал отличный музыкальный инструмент. Он натянул на панцирь жилы буйвола, и получилась отличная кифара, без которой Аполлон немыслим. Своей божественной рукой проводил он по струнам и настраивал на мировую гармонию «музыки сфер» как единства небесного и земного. Говоря о загадках древних культур, не будем забывать о черепахе.

III
Всего несколько слов о Китае в Европе

На протяжении тысячелетий культура Китая оказывала влияние на все страны мира.

Приход Китая в Европу, в европейскую культуру многопутевой. Китайские шелка, пряности, бирюза Великого шелкового пути. Путешествие Марко Поло в XIII веке и записанная им (или не им) в генуэзской тюрьме книга «О многообразии мира». Он описывает фантастический Китай эпохи монгольских завоеваний, Пекин и династию Да-Юань. Говорят, что в числе диковин Марко Поло привез изделие из нефрита и фарфоровую чашку. Фарфор был и остается национальной ценностью Китая (будто бы от неолита!), Лошадь могла бы дать Фу-си фарфоровый черепок. Уже с XIV века сложными путями венецианские купцы имели дорогой китайский фарфор. История изделий из фарфора — во многом история Китая. Вазы, чашечки, миски, скульптурные фигурки одноцветно-голубые и зеленые, с тонкими прожилками каркелюр от специального обжига. Уникальные, совершенных форм и пропорций, они не только украшали коллекции дворцов китайских императоров, но и были желаемы знатью Европы. Алхимики неустанно трудились над тайнами прозрачных и «поющих» чашечек и ваз.

Португальские и голландские моряки с конца XVI – начала XVII века сделали китайские фарфоровые ценности предметом редкого экспорта.

С начала XVII века через голландские порты в Европу приходят бумага, фейерверки (европейские фейерверки китайского происхождения), многие иные товары и главное — голубой, подглазурной росписи, фарфор. Бесценный, дорогущий фарфор, секрет которого долго искали на тайных фабриках в Дельфах. Потом голландцы научились его делать и под видом китайского торговали, пока не были разоблачены. Тайну засекреченных заводов, производивших тонкий фарфоровый черепок, охраняли не меньше, чем сверхсекретное оружие сегодня. Одним словом, настоящий детектив. В отношениях с Китаем много сказочного и фантастического. С XVII века в Китай проникли вездесущие иезуиты. А со второй половины XVII — начала XVIII веков в Европе началась мода на все китайское. Китайские павильоны-фонарики в парках, лаковая мебель, инкрустированная перламутром. Зонтики, веера, шелка, штофные ткани для обивки мебели и стен с мотивами китайской жизни. Ширмы, изделия из лака, папье-маше и прочее. «Хинезе-стиль» был в моде при дворе Людовика XV и уж конечно в Петербурге-Петергофе, от Петра начиная. «Фелиса, улицы, мосты и все китайские затеи», — пишет о Царском Селе Ахматова. А чай? Русское «чаепитие с полотенцем?» Чаепитие из чайников и чашечек, прозрачнее которых не бывает. Один подлинный ценитель жизни утверждает, что пить чай не из фарфоровой посуды нельзя. Меняется вкус и температура чая. Но это лишь поверхностный перечень, беглое упоминание. Впервые в XVIII веке познакомились с первым текстом и переводом, кажется на немецкий язык, «Книги перемен» — «И-цзын». Ее структура, комбинаторика светлых и темных черточек триграмм,

пророческие афоризмы потрясли просвещенные умы. Особенно же был потрясен тот, кто мог оценить книгу профессионально, — философ-математик Лейбниц. Он не мог поверить, что такая утонченная, сложная книга глубокой древности написана в Китае, о чем с немецкой прямотой и европейской надменностью сообщил публично. Ответ, как утверждают знатоки, был просто нецензурный.

Джон Голсуорси в романе «Сага о Форсайтах», описывая комнату Флер, говорит, что, согласно высокой моде, она была обставлена в китайском стиле мебелью, ширмами и пр. Китайские мотивы, предметы быта и одежды в XIX и XX веках стали массовой индустрией. Что за дама без ширм и китайского халата с драконами, и что за философия без китайской высокомудрости «100 школ». И каждый ребенок в мире знает сказку Ханса Кристиана Андерсена «Соловей». Сегодня музеи всего мира и частные коллекции располагают возможностями для серьезного изучения китайской культуры.

IV
О традициях китайской древней культуры и русском супрематизме

Но самая глубокая и серьезная связь — не внешняя, а внутренняя — архаики «ба-гуа» и супрематизма.

Связь эта не очевидна, даже спорна. Имеется в виду русский супрематизм начала XX века и, конечно, Казимир Малевич.

«Кази-мир» — что за имя? Кажи, укажи миру. Что последний довольно часто и успешно делал. Прозрения Малевича о создании нового алфавита искусства массового сознания увенчались успехом. К сожалению, уже после его смерти и не в той стране, для которой он ра-

ботал. Мы только в последнее время стали осознавать значение его идей для всех областей жизни — от посуды до архитектуры и индустриальной эстетики.

Прозрения Малевича, обозначенные как супрематизм, или беспредметное искусство, — революция начала XXI века. Сегодня стадионы похожи на супрематические композиции. Это ли не доказательство основных идей Казимира о том, что ЦВЕТ организует форму и становится содержанием? А расписанные цветами футбольных команд лица? Черным, красным, синим, белым. Разве это не уничтожает личность, запредмечивая ее как символ? Пожалуй, феноменальному пророчеству Малевича о цветоформах следует посвятить современное исследование. «Идеи, опередившие время, — говорил Жан Кокто, — свидетельство того, что время отстает от идеи».

Начало XX века (до 30-х годов) — время «русского прорыва». Казимир Малевич, Велимир Хлебников (тоже имя: Вели-миру), Павел Филонов, Андрей Платонов надолго определяют будущее. Они наделены экстатичностью пророческого видения и тяжелейшей земной линией жизни. «Я — председатель земного шара», — заявляет Хлебников. Патетично немного, но правда. Сегодня «председатель земного шара» несомненно Малевич. Поэтическое слово, слово Велимира Хлебникова трудно для перевода. Его поэзия не равна себе в переводе. Его переводить практически невозможно. И Хлебникова, и Платонова мировая культура принимает, чтит. Но адекватно воспринять их язык, как и Пушкина, и любой язык подлинной поэзии, не может. Другое дело язык визуальных форм. В частности, Малевич и его школы супрематизма. Он понят, принят, использован.

Свой главный труд «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» Малевич пишет в 1921 —

1922 годах в Витебске, где преподает и где находится «Уновис» (школа «Утверждение нового искусства»).

Даже в названии школы содержатся основные определения: «новое» и «утверждение». «Когда исчезает привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных Венер, тогда только увидим чисто живописное произведение».

«Я преобразился в нуле форм и выловил себя из омута дряни академического искусства» (Новый живописный реализм. Казимир Малевич. СПб, 2003, с. 19). На языке Малевича «ноль форм» означает внепредметность, цветоформу. Малевич именует «нулем форм» примерно то, что мы видим в цветоформах «ба-гуа». Обе системы — и «ба-гуа», и «супрематизм» — имеют много общего и символически, и богатством новых изобразительных возможностей, и внепредметностью. Мысль о преемственности кажется вполне естественной. Это наглядно, если сопоставить цветоформы начального алфавита «ба-гуа». Например, квадрат (фигуру Земли), заполненный беспредельностью Неба, — в черном. Или круг, заполненный красным, что часто видим как в китайской живописи, так и у Малевича.

Все началось с «Черного квадрата» в 1913 году. Если быть до конца честным — супрематизм «Черного квадрата» не был очевидным следствием предыдущего творчества художника. Малевич прошел в своем пути познания, самостановления через импрессионизм, и экспрессионизм, и футуризм, и сезаннизм. Он, как говорится, пробовал на вкус все новые возможности и шел дальше. Картины Малевича всегда были заряжены энергетически очень сильно. Он умел довести до совершенства линию и энергетику живописно-цветовых форм. Картины всех периодов отмечены безукоризненностью и чистотой стиля. Но скачок в «супрематизм»

был как-то неожидан, а не вытекал прямо логически из футуризма или кубизма.

В 1913 году совместно с композитором и художником Михаилом Матюшиным Казимир Северинович решил поставить оперу «Победа над солнцем». Он писал эскизы для оперной декорации. Эскиз задника 2-го действия он решил как беспредметную композицию, где откуда-то из бездн пространства неслись геометрические фигуры. Это и было начало супрематизма. Художник почему-то закрыл черной прямоугольной плоскостью цветную композицию (ее красные, желтые, синие элементы просвечивают ныне сквозь кракелюры). Новорожденную картину Малевич назвал «Четырехугольник», в историю она вошла под именем «Черный квадрат». (Л. Шатских. Каз. Малевич. С.11). Это был 1915 год — год рождения «Черного квадрата».

«Рисунок этот имеет большое значение в живописи. То, что было сделано бессознательно, теперь даст необычайные плоды», — писал Малевич в письме к М. Матюшину 27 мая 1915 года и просил в этом же письме защитить свое авторство («упомяните, что я писал постановку»). Авторство было очень важно при таком пророческом предчувствии значения этой работы. В те времена юные авангардисты часто работали «соборно», как полагается в России, «артельным методом», товариществом. Здесь же, в точке мирового прорыва, авторство «несущего идеи» обязательно. Настойчивое желание иметь авторское право на «Черный квадрат» говорит о многом. Художник ведь не должен нам все рассказывать. Иногда предчувствие значит больше. И все же интеллектуализм Малевича, пафосное желание облечь словами, убедить, агитировать в итоге оказались слабее его «божественного» наваждения, ясновидения. О чем, увы, свидетельствуют и его страшная болезнь, и ранний конец. Тоже, казалось бы, все — вне логики.

Супрематизм в творческой биографии Малевича делится на три этапа: черный, цветной, белый. После рождения «живого, царственного младенца», как называл Малевич своего супрематического первенца, он был как бы не в себе. Не мог ни есть, ни спать, ни жить (!), ни работать целую неделю. Но в данной работе мы рассказываем не о творчестве Малевича, но о взаимности его «супрематической» системы цветоформ с «ба-гуа» и, конечно, «даосизмом». Сама диалектика творчества этого периода, от 1915-го до конца 20-х годов, от черной и цветной фигуративности к белому — и есть этот путь через бездну времен, на новом витке истории, культуры.

«Красный квадрат на белом», «Черный крест на белом», «Черный круг на белом», «Два черных квадрата на белом».

Черное всегда (в Китае) цвет света. Но у Малевича нет ни черного, ни белого. Скорее микроточечные мельчайшие мазочки, вибрации всех цветов. Черный составлен из всех цветов, но так, что черный становится «доминантным». Его цветовые плоскости энергетичны и напряжены. Как будто он понял главную идею «ба-гуа» о цветовом, абсолютном выражении сверхсущностей — энергетическом. Содержание живописи Малевича не предметно-драматургическое, но космоэнергетическое.

Средневековое искусство можно назвать религиозным. С XIV века, т. е. от Джотто и далее сквозь долгий путь, считай до XIX века, — театрально-драматическим. На картине всегда изображено событие, в какой бы школе или манере ни была исполнена картина. Даже если это портрет или натюрморт — все равно драматургия. Для импрессионистов основным событием становится свет. Импрессионисты пишут живописную картину. Предмет изображения — живопись. В супрематической

композиции основное содержание — энергетическое. Беспредметное — оно выражает энергетические потоки через цветоформы, их возможное и невозможное соединение.

Цвет независимо от того, что он изображает, имеет свое, энергетически-духовное содержание. Малевич как раз занимался исследованием этих свойств цвета. Например, белого. Он доказал, что белый не индифферентен к психической и психологической реакции на него. Известно, что малахитовый цвет медицинского халата был создан Казимиром Севериновичем и принят сегодня во всем мире. Это целая новая область искусства и науки: психология цвета и форм, ее влияние на нас. В Древнем Китае занимались точно теми же предметами.

Такое искусство не воспроизводит «мир как есть», а воспроизводит непредметные образы, т. е. непосредственно изобразительный язык. Мы имеем дело с новым мировоззрением...

Китайская традиция, быть может, с наибольшей полнотой воплотила в себе свойственное многим древневосточным цивилизациям понятие того, что «мир есть текст». Бессмертие текстов в комментарии веков. Такова задача и настоящей работы.

Малевич разгибал руками подковы. Его творческий метод — такое разгибание подковы. Как говорил булгаковский Мастер: «Как я угадал».

Тот, кто видел подлинники Малевича, никогда не спутает их с копиями. Чего, казалось бы, сложного — написать черный круг (небо — свет) на белом (дао) фоне. Дело и в круге, и даже в пропорциях, но более всего в самой живописи и ее энергии. Это повторить невозможно. И никакая иллюстрация не в состоянии передать ощущение напряжения и пространства. В картине «Супрематизм» (1917–1918 гг.) — желто-золото-лимонный

прямоугольник с жестким отделяющимся левым краем и тающим где-то в бездне белого, выцветающим до белизны правым краем, — содержания не меньше, чем в любой описательной живописи. Предметная живопись всегда замыкается на определенном рассказе. Метафизика энергетических криков и шепотов в черно-красно-синих, голубых, желтых, знакомых по древнекитайскому алфавиту цветоформах — новый язык вселенской материи и поэзии. Ноль цвета значит вне цвета. Это уже «белый» период супрематизма Малевича. Счастье — увидеть его белые картины в Стедейлин-музеуме в Амстердаме. Он единственный, кто смог передать живописью чистую энергию не определяемой никем непрерывности материи. Покой и пульсация, заполняющая все пространство полотна. «Белое» — очень условное обозначение «не-цвета». Праматерия всего сущего, магма живописного состояния, из которого рождается большой белый крест как первичный знак нашего сознания. Попытка эмоциональной или словесной интерпретации внепредметных, живописно-фигуративных полотен нового станковизма невозможна. «Черный квадрат» магически страшен прорывом в бездну. Он бесконечно раздражает. Ну что же. Искусству дóлжно иметь комментарий. Малевич сам написал четыре варианта своего квадрата. Но только первый полон живописи и энергии. Сам Малевич не смог повторить своей картины. Это о многом говорит.

«Белое» Малевича — праматерия. Пра есть живая субстанция до материи. В ней — все, все и ничто. «Дао» как вещь-существо — это туманность, это — неразличимость.

О неразличимое! Туманное! Внутри него
содержатся образы.
О туманное! Неразличимое! Внутри него
содержатся вещи.

О глубокое! Сокровенное! Внутри него
содержатся геночастицы!
В нем вижу Прародителя множества вещей.

Даосский трактат Чжуанзы (А. Лукьянов. Истоки Дао. С.138).

Малевич не отрицает (как его упрекали) классическое европейское искусство. Он только хочет идти вперед. «Сами мастера Греции, Рима и других стран никогда не стремились к культуре прошлого, они были выразителями, иллюстраторами той жизни, в которой жили» («О новых системах в искусстве»). «Погоня за современной культурой напоминает выдувание мыльного пузыря. Пузырь лопается, и приходится выдувать новый».

В работе «О новых системах в искусстве» Малевич объясняет значение нового цветоформообразующего энергетического искусства. И из начала века XX перекидывает мост через бездну времен не к истокам средиземноморским, но к иным берегам. Сравним две цитаты. «Интуиция — зерно бесконечности, и в ней рассыпает себя все видимое на нашем земном шаре. Формы произошли из интуитивной энергии, преодолевающей бесконечное, отчего и происходят разновидности форм как орудий передвижения.

Шар земной не что иное, как комок интуитивной мудрости, которая должна бежать по путям бесконечного» («О новых системах в искусстве»).

«Бесформенное — Великий Предок вещей,
Беззвучное — Великий пращур голосов.
Его сын — свет; его внук — вода.
Все (земля) родилось из бесформенного».

Развертываясь в космос, одно-единое разворачивает и девятипольные матрицы неба и земли, верхний круг и нижний квадрат».

«Хуайнаньзы» (25 с.10-11). (Цитируется по А. Лукьянову. С.139).

Из первичности цветоформ, законов энергетических сочетаний рождается мысль Малевича о новом синтезе в искусстве подобно тому, как это произошло когда-то, незапамятно, в Китае. Из того же космо-планетарного сознания через тысячелетия из века Овна и Рыбы в век Водолея.

«Корчатся звезды в танце / точки света холодом / Среди невидимых, / И недалеко смотришь, / Когда дрожат / Пятна на руках / Синие и розовые».

К. Малевич

Вглядываясь в вещи, рождаемые Небом и Землей,
Понимаешь, что единый дух проницает
все метаморфозы.
Это деятельное начало
Все совершает чудесным образом
И делает все сущее тем, чем оно должно быть.
Никто не знает, что это такое, но оно — в природе.

Так писал сунский ученый Дун Юй, рассуждая об истоках живописи.

Не люблю пословиц и поговорок за концентрацию коллективно-обывательской мудрости, но сегодня пла́чу и по голове и по волосам, снятым с той головы, которую мы сами с собственных плеч и отсекли. Вернуться в точку, с которой начинается бег в новое будущее на заре XX века, в эпоху русского Ренессанса, — невозможно. И я не признаю вульгарной социологии. Точной привязки супрематизма к революции 1917 г. и якобы ответственности за это Казимира Малевича лично. Он связан с XX веком и новыми эстетическими горизонтами времени. Импрессионисты в середине XIX века точно так же, образно говоря, опрокинули стол. Сегодня это уже классика.

Убогие эксперименты Казимира Великого, когда он красил клетушки-комнаты в разные цвета, сажал туда

девушек-секретарш и записывал, когда у кого заболит голова или начнется кашель (влияние цвето-кубического пространства на организм), выросли до размеров, можно сказать, цивилизации современного дизайна. Но изучались опыты Малевича не на родине, но в пределах иных. Идеи «нового синтеза», разработанного школой «Уновиса», были очень похожи на те, которые практиковали в Китае. Новая полиграфия, новые формы посуды (Малевич–Суетин), мебели, одежды, цвета в архитектуре, формы и цвета в архитектуре и т. д. и т. д.

Система «ба-гуа» породила из древнекитайского алфавита цветоформ следующее:

1. Традиционный жанр живописи «гор и вод» (недвижность и движение).

2. Формально-цветовое архитектурное пространство.

3. Ландшафтную архитектуру.

4. Всю символику китайского костюма, быта и ритуала.

5. Китайский ритуал.

6. Формы и цвет посуды.

Супрематизм создал принципиально новые основы:

1. Осмысление пространства и новую архитектуру (конструктивизм).

2. Прозодежду, ткани, новую моду.

3. Науку о психологии форм и цвета.

4. Науку о художественной среде (дизайн).

5. Новую фарфоровую, мебельную, бытовую индустрию (сегодня сверхдорогую).

6. Новую полиграфию и книжную графику, сценографию и многое другое.

Цвет медицинского халата — сине-голубой и оранжевые куртки работающих на дорогах предложены были Малевичем, как и многое другое из разработок школы. А также новая программа художественного образования. И дело не только в новом, художественном

алфавите, первичности исходной точки, но и в причинах более глубоких. В новой философии, обращенной к массам и массовому сознанию.

А вот здесь, как говорится, «Hund gegraben» — зарыта собака. И китайская конфуцианская этическая философия (эстетически связанная всеми нитями с «ба-гуа» и даосизмом), и новые искания Малевича, и работа его в «Уновис» имеют одну и ту же задачу, а потому глубоко ныряют в одну воду к единому истоку.

Мечты Учителя Куна и Учителя Казимира осуществились. Полностью — первого, а второго лишь частично. И то и другое имело задачу объединительную через «новый художественный алфавит». Конфуций в своем учении обращается через всех (без различия социальной иерархии, «столичности», возраста и т. д.) — к каждому. Он создает философию единых ценностей этики, эстетики, социальной психологии, не апеллируя к Богу. Через всех — к каждому. Конфуций создал цивилизацию социальную и этическую. И может быть, сегодня востребованную как никогда.

Малевич с его супрематическим алфавитом, из которого строится язык новых единых ценностей, все еще в пути. Но в средних школах Японии его эстетико-психологическая система нового художественного синтеза принята давно.

Найти и определить новый эстетический и экологический язык, который стал бы единым для всех сторон культуры, — это сваи моста, перекинутого через бездну времен.

V
Конфуций и Лао-цзы

Как ни странно, современное культурное сознание Китая прежде всего связано с именами Конфуция (так

называли учителя Кун-Цю в Европе с XVII века) и ученого, поэта, библиотекаря Лао-цзы. Их современниками были Пифагор греческий, принц Гаутама из Индии, Зороастр из Ирана.

Кун Фуцзы появился на свет от брака престарелого благородного мужа и юной девы в 551 году до н. э. Он родился с отметиной — впадиной на голове, и ему дали имя Цю. Он прожил жизнь Странника и Учителя и лишь незадолго до смерти обрел свой дом. Умер Конфуций в 479 году до н. э.

Странниками были и Гаутама, и Христос, и Магомет, и Пифагор — все великие учителя и просветительские умы, реформаторы мировых идей. Такова их природа, и к этому вопросу мы еще вернемся. Как дом Конфуция в Куфу спустя примерно двести лет стал местом паломничества, так и мысли его были записаны только после смерти. Конфуций был мудр и скромен. Глубоко ныряя в прошлое, к истоку памяти и традиций, он выныривал в далекое будущее. Ансамбли посвященных ему храмов в Куфу отличает роскошь, равная или превосходящая императорскую. Потомки Конфуция стали аристократами и женились на лицах царской семьи, а в аллеях парка Куфу стоят каменные стелы с изречениями учителя Куна. И сегодня, после маоистского запрета, имя Конфуция вернуло традиции в Китай, а паломничество в Куфу носит массово-народный характер, как и его идеи.

«Когда под небесами следуют Пути, будь на виду», — говорил Учитель. Вот уже две с половиной тысячи лет этот мудрец и миростроитель следует Пути под Небесами, ибо современный Китай можно назвать страной конфуцианской больше, чем когда-либо. Он создал идеи, объединяющие людей в ценностях труда, долженствования, «середины», честности — как идеи массового сознания.

Учитель Кун был человек мыслящий и деятельный, но трудов после себя не оставил. Принципы Пути, общественной жизни и этики были собраны в книге «Беседы и суждения», и, видимо, главным биографом Конфуция был его ученик Цзы Гун. Путь человека — самопознание, верность и взаимность. «Не делай другим того, чего не хочешь, чтобы делали с тобой».

«Человечный, сам желая установиться, помогает установиться другим, сам желая достичь какой-нибудь цели, помогает достичь ее другим. Путем человечности можно назвать способность найти пример в себе. Человечность — это человеческая самореализация, реализация собственной личности и отсутствие самообмана. Верность и взаимность должны быть во всем. Это касается и общественного служения, и семейных отношений, и бытия в обществе в самом полном смысле слова. Неукоснительность соблюдения человечности и взаимности — чего бы это ни касалось». Во времена феодальной дроблености, взаимной неприемлемости и лицемерия тихие слова учителя Куна были мудростью и благом. С именем и жизнью учителя Куна связаны высшие добродетели долга, служения, трудолюбия и познания. Учиться, созидать, быть верным долгу. Благородный Муж Пути должен был чтить предков, соблюдать строжайшую обрядовую сторону жизни, следить за своим внешним видом не меньше, чем за порядком внутри самого себя. Почитание предков — не только обряды. Главное — этическое содержание культа предков. По Конфуцию — это прежде всего память. Память об ушедших и погибших поименно, не забывать ни матери, ни родных, ни героев своего рода и своей истории. Конфуций первый после многих лет забвения носил многолетний траур по своей матери. Хочешь блага для общества — начни с себя. Одним словом, «долженствуй» во всем и будь человечным. Конфуций — об-

разцовый человек общества. Он ведет себя именно в соответствии со своим этико-социальным учением. Умеренность, труд, честность, элегантность, соответствие, милосердие и т. д.

С именем Конфуция в Китае связано то, что в Европе именуется классицизмом. Последовательность в самопознании и служение долгу. Обучение, строительство школ, системное образование, учебники, система в государстве и государственных отношениях. Всего не перечислить. Система «ба-гуа» рассматривается как единая модель мира во взаимодействии всех составляющих ее элементов. Скажем, «энциклопедически». Если представить доктрину Конфуция в виде образа, то получится изумительный ландшафт мира, Земли и Неба, тверди гор и текучести вод, цветы и деревья, и человек в картине монументальной, где вечность соединена с мгновением, и не может быть иначе в цепи и круге Метаморфоз.

Метаморфозы — представление о мире как непрерывности преобразований и превращений. Там нет места смерти или случайности. Уход и вновь возвращение. Гусеница-куколка-бабочка — это звенья единой цепи. Ничуть не похожие, но преобразуются по закону жизни именно так. Гусеница и не помнит, и понятия не имеет, что она была куколкой и будет красавицей бабочкой, украшением природы. Мало кто знает, кем был раньше и тем более — будет.

Человек рано начинает изучать и овладевать тайными пружинами взаимосвязей. Так в Китае более шести тысяч лет уже изготовляют шелка, бумагу, порох, целебные зелья и «порошки десяти камней». Эта наука называлась алхимией, и вне особого взгляда на природу алхимия, наука о превращениях, развиваться не может. Представьте, даже символом европейских алхимиков был китайский «дракон, проглотивший

свой хвост». И очень понятно, что для христианства алхимия была тягчайшей ересью. Только куда же без нее.

Лао-цзы был современником Конфуция (чуть старше последнего). Легенда сохранила несколько вариантов сюжета об учителе Куне и Лао-цзы. Лао-цзы, находясь в глубокой медитации, естественном состоянии «не-деяния», сидя в каком-то «никаком» халате, позволил себе даже не заметить нарядного, надушенного Конфуция, соблюдавшего весь ритуал вежливости первого знакомства. Естественно, последний, несмотря на этические заповеди, был обижен. Разговор не состоялся.

Но есть и другие свидетельства о встрече, которую искал Конфуций, почитавший Лао-цзы. Лао-цзы работал тогда библиотекарем у государя Чжоу, и Конфуций хотел говорить с ним о «ритуале» и «пути». Но Лао-цзы не интересовался «ритуалом», и понятия «цзын» — Пути у них были разные.

В «Книге бесед» Конфуция «Лунь-юй» о постижении «дао» говорится много. «Если ты утром познал «дао», то вечером можешь умереть», что в европейской транскрипции означает «познание истины». «Путь» и есть путь познания «дао» через «добродетель» (дэ), ритуалы и государственное, общественное деяние, в процветании Поднебесной. Когда какой-нибудь правитель пригласит меня на службу, то у него в течение года станет лучше, а через три года он обретет успех. «А если власть в стране будет в течение ста лет принадлежать хорошим людям, то они смогут справиться с насилием и обойтись без казней (т. е. наказаний)».

Лао-цзы, как считают многие, жив и поныне. Лао-цзы — человек Мира.

— Учитель! Это вы? Сколько же лет прошло с тех пор, как вы скрылись в горах?

— Не знаю. Может двести лет, а может и больше. Время давно уже потеряло для меня смысл.

— Сколько же лет вам, учитель?

— Не знаю. Когда живешь дао, время не имеет значения. Оно бессильно перед тобой.

(Цитируется и используется «Лао-цзы» «Жизнеописания, мировоззрения, цитаты» СПб. 2007)

«Дао Дэ Цзын» написана на свитках. Примерно пять тысяч иероглифов наподобие стихов.

«Дао» Лао-цзы — нечто иное, нежели у Конфуция. Оно неисчерпаемо, безгранично, безбрежно.

Невозможно его запомнить.
Нет ему дна — ведь это родитель всего

Я не знаю, откуда оно и чье творение.
Наверное, старше самых старых оно.

Дао старше Неба и Земли. «Это врата всех начал». Дао незыблемо. Незыблемость дао — в его бездействии. Недеянии.

«Но все — продукт его деятельности». Нет ли противоречия в игре понятий, несоединенности? Дао покоится: оно всё и ничто, как мы уже упоминали. Ибо, «в отсутствии стремлений и в покое — движение Поднебесной к стабильности...»

И если «дао» — нечто, определяющее «путь Неба», то «дэ» — отражение или преломление этого пути в делах земных. Дао и дэ взаимны. «Дао рождает — дэ растит, питает, совершенствует, защищает это».

Очень давно замечена была аналогия поэтики Лао-цзы с Платоном греческим. Сближенность их философских и этических воззрений. А также аналогий с библейской Книгой Бытия.

Есть вещь, рожденная из ничего.
Она родилась прежде Неба и Земли.
У нее нет ни звука, ни формы.
Она движется по кругу, ничего не касаясь.
Ее неизвестно имя, обозначим его как «дао».

А вот текст «От Иоанна» (I, 1–4):

«Сначала был Logos, Logos был от Бога, и Logos был Бог. Он был в начале у Бога. Все через него начало быть, что начало быть. В нем была жизнь, и жизнь была свет для людей».

Лев Николаевич Толстой, великий поклонник, изучатель «Дао дэ цзына», прибавляет, однако, в «Дневниках» 1909 года: «Проснулся бодрее. Погулял, сел за работу. Лаоцзе. Недурно поправлял... А что поправлял? Например: «Что у Лаоцзе — путь, у Иоанна — любовь. И Лаоцзе смешивает путь с Началом всего. С Дао. То же делает и Иоанн, называя любовь Богом...»

Подобно гениям-современникам — Платону, Конфуцию, Будде — Лао-цзы неустанно комментируется, оказывая живое действие на культуру, на мысль, поэзию, особенно на искусство, театр, но, к сожалению, в сегодняшней жизни Китая не до медитаций на луну и «бамбука, гнущегося под ветром» и не до «отрешенности», «недеяния» — главного принципа поведения. «Деяние» — требование к благородному мужу, равно как и батраку, в проповеди Конфуция оказалось жизнеспособнее.

Уже современники и потомки Конфуция и Лао-цзы в Китае, со скидкой на время, условности, имели две тенденции в искусстве: классицизм — как систему, порядок, ордер-эталон, через конфуцианство. Конфуций много занимался музыкой, фольклором, ритуалом, что стало основой оперности. В великом трактате о театре «Зеркало Просветленного духа» Хуан Фань-чо,

исследование которого сделала Светлана Алексеевна Серова, исчерпывающе показаны значения направлений мысли философов в создании театра. Никакое искусство немыслимо без фундаментальной философии. Две с половиной тысячи лет тому назад были созданы абсолютные классические театральные формы в Древней Греции и Древнем Китае. В Китае театр более традиционно обслуживался семьями, передававшими свой опыт из поколения в поколение: науку о музыке, движении, голосе, лице, гриме, о связях всех элементов. Может быть, мы не забыли о том, что Лошадь-Дракон кроме знаков на спине одарила Фу-си еще и зеркалом, предметом сколь таинственным, столь и необходимым. Уже в древнейших текстах шанского периода упоминается о зеркале как миниатюрной копии Вселенной. Его пустая и холодная поверхность отражает все — и мошку-букашку, и небо. Оно обладает множеством интересных свойств.

«Пустота зеркала — потенциальное вместилище всей мощи человеческого духа, всего сущего вообще, в зависимости от того, на что оно направлено. Оно сакрально и таинственно. Это — вторая жизнь, загадочное бытие». (С.А. Серова. «Зеркало просветленного духа». С. 33)

VI
Мы смотримся в зеркало

Зеркало смотрится в нас...

Да, вот в чем вопрос. Во-первых, мы смотримся в зеркало. Кажется, что человек понял, что «я — это я», когда увидел свое отражение в воде. Вода — это же зеркало, и не случайно шлифованные, ртутные, амальгамные и прочие зеркала похожи на маленькие озера.

Мы — зеркально-отраженные, как бы самоотождествляемся.

И если бумага, порох, шелк, тончайший фарфор и алхимия пришли к нам из Китая, то о зеркале с уверенностью не скажешь. Может быть, потребность узнавания, отраженности возникает в любой этноцивилизации на определенной фазе психологического развития. Сколько нюансов, тонкостей, иронии в самоотражении.

В мифологии или истории Древнего Китая Фу-си получил зеркало вместе с гексаграммами «ба-гуа» от Лошади-Дракона, которая вышла «из воды», т. е. из «зазеркалья», т. е. из другого мира. Вот так шутка! В европейской мифологии драконы тоже часто живут в зазеркалье озер. (Смотри «Песнь о нибелунгах» и битву Зигфрида с Драконом.)

Фу-си получил божественные основные стигматы, отметины высокой цивилизации: универсальный алфавит «ба-гуа» и инструмент познания «зеркало».

Так же, как тема алхимии, зеркало стоит предметом отдельного разговора в другом разделе наших бесед. А пока несколько общих наблюдений.

Согласно древней конфуцианской моде и церемониалу благородный человек носил зеркало всегда на поясе своего платья. Привести себя в порядок, проконтролировать, в порядке ли ты, что с твоим отражением. Каков ты перед зеркалом, когда смотришься в него? Особенно этот предмет был важен для актеров для тренировок лица, владения мускулами лица, мастерства перевоплощений. Учили актерству с детского возраста. И современная наука физиономистика древнекитайского происхождения тоже. Но в любом случае «мы перед зеркалом» — контрольная социальная, эстетическая и психологическая функция зеркала.

Другое дело зеркало как миф параллельный, двойниковый.

Как писала Ахматова: «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет».

Она — чудо красоты и благородства, а двойник надутый и надменный, с «бурбонским профилем». Зеркало — волшебный, бездонно-пространственный предмет. У Шекспира в «Гамлете» принц Датский ставит с актерами пьесу-зеркало, в которой Гертруда и Клавдий должны не только узнать, но оценить себя и свои поступки. Гамлет ставит их перед выбором судьбы и пути.

Один из древних китайских стихов говорит о том, что бабочка видит во сне себя китайским императором. Император видит во сне, что он бабочка. Сон — тоже мир параллельный. Другое пространство, но столь же реальное. Зеркало — это ворота из одного мира в другой, по сию и по ту сторону единой реальности непрерывного бытия.

В пьесе Тан Сянь-цзу «Пионовая беседка» «на сцене возникает дух сна с зеркалами в руках (зеркала изображали два куска шелка), которые он направлял на девушку и юношу и переносил их в мир сна, где они встретились и полюбили друг друга». Это магия зеркала, зазеркалье. Если в первом и втором случаях зеркало — отражение и двойник, духовная сущность, то в случае свойства зеркала как сна проявляются магические его свойства. Как у Пушкина: «Свет мой зеркальце, скажи...» Явление из другой реальности, «оттуда», сюда. Зеркала, украшенные изображениями драконов и другими символами, драгоценны. Их находят в захоронениях шанско-чжоуских династий. Они непременный атрибут быта и искусства. Они сон, дух и отражение «дао». Пустота — одно из главных качеств духа дао. Пустота — не «ничто», как в европейской традиции. Пустота дао — все, абсолютная заполненность еще непроявленностью форм, о чем мы уже говорили.

Зеркало отражает или являет то, на что его направляют. Как и сон. Сон — вне времени, содержит любые позиции времени. Иероглиф, нанесенный черной тушью на поверхность, заполняет смыслом весь лист, а каллиграф, владеющий искусством иероглифа, уже художник. Китайскую даостскую живопись можно назвать «искусством передачи мгновения». Композиция из вертикальной (или более поздней горизонтальной) становится овальной подобно зеркалу. Цветы, насекомые, птицы, капли росы, стекающие с кончика трав, совершенны исполнением и подобием природы.

Само название картин говорит о быстротечности и мгновенности всего сущего. «Слушая соловья в летнюю ночь», «Бабочка на цветке» — все мгновение и несовершенность. Происходящее сию минуту, а не произошедшее.

Даосы, особенно в раннюю пору свою, в отличие от сословных обывателей конфуцианского общества, были людьми непредсказуемыми и экстравагантными. Они, как правило, не носили тщательно подобранных одежд и косметики. Мягкие халаты, зонтики и веера. Проповедь недеяния не без основания раздражала конфуцианских правителей. Но именно с даосами, бравировавшими улыбкой безмятежности и недеянием, связаны многие открытия в науке, искусстве, архитектуре. Говорят, что «творит» созерцание и человека создал не физический труд, но мысль и откровение. Одним словом, явление лошади-дракона в минуты глубокой медитации. Один мудрец по имени Цзун Бин писал: «Не покидая своего сидения, я достигаю пределов мира, не изменяя велению небес, в одиночестве внимаю пустынной шири...»

Современник Цзун Бина, герой Шекспира поэт Меркуцио, говорил: «Заключите меня в скорлупу грецкого ореха, и я стану обладателем Вселенной».

Разумеется, оба учения — и даосизм, и конфуцианство — менялись с течением времени в соответствии с историческими эпохами. Скорее этико-философское учение, нежели религия, даосизм и конфуцианство не обожествило своих учителей, они не сделались богами, и в этом их особая устойчивая сила. «Все сущее под небом рождается в бытии, бытие само рождается в небытии. Вот ответ на вопрос о происхождении «всего» (Дао).

Древняя китайская живопись не описывает внешние формы мира, но прикасается к возникновению его из тайны бытия, передает трепет внутренней энергии природы и человека, т. е. совершает обратный европейскому путь познания и описания.

Пустота — белое, как максимальное средоточие всех цветов. В современной живописи есть лишь один аналог этому понятию. «Белый» период супрематизма Малевича.

Одухотворенно-одушевленная праматерия мира, из которой возникает все и куда все возвращается. Владимир Набоков в биографическом романе «Другие берега» пишет о жизни как о мгновенной вспышке между двумя абсолютными пустотами.

Для художников Древнего Китая по определению Цзуцияма есть четыре пути духовного самосовершенствования:

Очищать свое сердце,
    дабы освободиться от суетных забот.
Вникать в книги,
    дабы постичь принцип вещей.
Бежать легкой славы,
    дабы охватить весь мир.
Искать дружбы возвышенных людей.

(По книге В. Малявина «Китайское искусство», 2000, с. 99)

Совершенно ясно, что «очищать свое сердце» и «бежать легкой славы» — даосские заповеди. А «вникать в книги» и «искать дружбы возвышенных людей» — рекомендации конфуцианства.

Актуальны эти рекомендации и по сей день для творческих людей, чем бы они ни занимались — поэзией, математикой, кинематографом или живописью.

VII
Эпилог

Мы уже говорили о значении, которое культура Китая имеет для Европы, России, а сегодня и для всего мира. Неоконфуцианство, где уже невозможно отделить сплетенье побегов конфуцианства и даосизма от прочно укорененной древней традиции, сегодня стало и «китайской медициной», и «фэн-шуй», и современными чудесами темпов развития.

В старой теории китайской живописи, созданной за многие века развития великими мастерами, есть, в том числе, трудное, может и неточно переводимое, понятие — «ши». Перевод понятий сложен, особенно не для китаистов, «знающих иероглиф». «Ши» переводится, например, как «рыцарь», «благородный муж», но это не джентльмен и не интеллектуал, но старинное определение безупречности, которое прежде всего, внутреннее, скрытое, духовное свечение. На него невозможно указать пальцем, бери, мол, пример. Оно, это «ши», в тебе. «Можно сказать, что дыхание духа заключается в «ши». Во всем, что создает художник, необходимо добиться структурной цельности, пронизанной единым дыханием, созвучным принципу всех деталей произведения.

«Ши» — некая почти неопределимая субстанция, отпечаток духовного состояния создавшего ее художника.

«Ши» — всепронизывающий трепет особой таинственной жизни, которую ни с чем невозможно спутать. Это определение главного «внереального», «внепредметного» живого тока, контакта, моста через века, перекинутого от творца к нам, зрителям и участникам. Качество, которое не передается ни школой, ни подражанием, ни копированием. Можно научиться всему, но нельзя научить «ши» никого.

Рембрандт не мог передать «это» своим ученикам, Джотто — своим последователям, Рафаэль — копиистам. «Троица» Рублева — одна, ее неповторимость не передается «канону». И дело не в манере художника. Альбрехт Дюрер, например, выписывал каждый волосок, а Леонардо — тени внутри складок платья. Китайский художник XVII века Чжу Да писал тушью, как ни один лихач XX века. Любой его мазок на белом листе — тайна, повисающая над бесконечностью. Не говоря о художнике X века Цзюйжане или великом Лян Кае XIII века с его гениальным «Портретом поэта Ли Бо, любующегося луной» или Муци (XII век) «Шесть плодов хурмы» и т. д. Перечисление бессмысленно. Подлинные поэты, художники, математики — люди с «ши» — всегда достаточно редки. Но страшным предвестником материалистической бездушевной бестрепетности, т. е. ухода искусства из мира, является отсутствие «ши» вообще. Тогда его место занимает цифра с нулями или слово «рейтинг». А вот что писал в 24 стансах о живописи поэт Хуан Юэ:

1. Среди затруднений, «шесть норм» соблюдая,
Жизнь в духе и ритме важнее всего.
2. Идея живет впереди твоей кисти,
А таинство — там... вне картины твоей.

3. Как звук, что вгнездился в гитарные струны,
как дымка, что станет туманом сейчас...
4. Так ветер на небе все воет и воет...
Так плещет и плещет на море волна.
5. Сплотившись с природою, всюду разлиться,
Мне малого нет и огромного нет!
6. Читая десятками тысяч фольянты,
Быть может, все это воспримешь умом.

Умом вряд ли можно воспринять, даже прочитав десятки тысяч фолиантов. Но такова не стареющая мудрость древнего Китая. О ней никогда нельзя сказать «была». Только «есть».

Любая эпоха, цивилизация, культура строит мост, перекидывая его через бездну времен, сама не подозревая об этом. По нему громыхают телеги, стучат солдатские сапоги, ездят кареты, перевозят бомбы и наркотики, мебель дивной красоты, хранящийся в оборках платьев запах старых духов.

Но иногда по тем мостам проходят избранники «ши». Значит, лошадь вышла из воды. И тогда мы можем сказать словами одного литературного героя: «Пришло бессмертие...»

Жизнь продолжается. «Полный вперед». Хотя один из лучших умов нашего времени, писатель, философ, культуролог Умберто Эко свою последнюю книгу назвал «Полный назад».

Не сравнивая себя с Умберто Эко, могу лишь предположить, что думаем мы, вероятно, об одном и том же. Тоскуя о легкой тени «ши» — двойника гениальности и обновления мира.

ГЛАВА ПЯТАЯ

Чеширский кот, или вечное возвращение

«Смерти нет — это всем известно».
Анна Ахматова

«Системы мира —
слепки древних душ».
Максимилиан Волошин

Если когда-либо что-либо свершилось в культуре, искусстве, то уже никуда не канет, не исчезнет. Можете не сомневаться: явится и воскреснет ровно в свой день и час. Будь то наскальные росписи, тотемные идолы праматери жены-земли или неожиданно обнаруженное в китайском раскопе царской гробницы эпохи Цин целое терракотовое войско первого императора, а то и завалявшаяся на чердаке картина Рембрандта.

Ставшие от времени бесценными, художественные раритеты не всегда открывают тайну времени, их создавшего, но всегда свидетельствуют о нем. Они требуют от нас усилий по восстановлению историко-генетической памяти и толкают к действию лень-забвение. Наша история, наше прошлое вокруг и внутри нас. И если душа бессмертна, то материализуется в произведениях искусства. Вот почему просвещенные тираны подавали кисти художникам. «Помянут тебя — и меня помянут».

Свидетельства эти меж тем таинственны. Собранные единым пространством нашей памяти, музея, книги, они — лишь цитаты утраченного текста культуры, породившего их. Мы складываем из фрагментов цель-

ную историю, но уверенности в ее точности нет никогда. И что говорить об истории древней, которую, как нам кажется, мы знаем хорошо, если приблизительно наше 80-летнее прошлое. Варианты или комментарий к истории, искусству, культуре творит каждая эпоха, потому что постоянно узнает что-то новое о прошлом или думает, что узнает. И пусть неизменны фундаментальные хронологические понятия («Такой-то царь в такой-то год») — «священный бог детали» меняет картину прошлого неузнаваемо.

Особенно это относится к античной Греции. Она всюду: вне и внутри нас. Мы — ее производное через алфавит, искусство, философию, театр. А вместе с тем — где она? Руины, фрагменты текстов, обрывки сведений. От поэта Архилоха VI века до н. э. осталось лишь несколько строк. Античность, которая «наше все», в то же самое время — «улыбка чеширского кота». Улыбка есть, а кота нет.

«Системы мира — слепки древних душ», — писал поэт Максимилиан Волошин. С античной души кто только не делал слепков в прямом и переносном смысле. От гениев эпохи Возрождения до классицистов VIII–XIX вв. — неоклассицистов фашистской Германии и Италии — до соцампира и гениев начала XX века с Пикассо во главе.

I
Олимпийская демократия

Не угасает борьба мнений и понятий: что такое демократия? Мы полагаем так: участие народа в управлении и равенство всех граждан перед законом — это и есть демократия. «Все законы служат одной цели: сделать граждан равными до наиболее возможной степе-

Великая китайская стена. III в. до н. э.

Храм Неба в Пекине. XII в.

Пагода Сун юэ сы в Ханани. 523 г.

Новогодняя ваза с изображением цветущих ветвей дикой сливы. XVIII в. ГМВК

Му Ци. Ворон на сосне. Ворон – птица Ян. Свиток. Бумага. Тушь. Начало XIII в. Токио, собрание Матсудаира

Цю Ин. Чаепитие в беседке среди сосен. XVI в. Шелк. Бейпинский музей

У Чань. Бамбук на ветру.
Начало XIV в. Бумага. Тушь

Цуй бо. Бамбук и чайка. 1070 г.
Шелк. Бейпинский музей

Вэнь Тун. Ветка бамбука. Эпоха
Сун. Бейпинский музей

與可自昔守洋州墨竹高風稱
第一流傳三百有餘載後見蘇蜀
更超逸想當盤礴欲畫時胸
藏千畝誰得知出如兔起鷹隼
落奇態橫出何精、仙人騎鳳
練雲裹不見其身但見尾細翔千
仞欲下未翻、餘音滿人耳世間
物性去不同貞脆好醜隨化工惟
有此君家幽潛不與桃杏爭春紅
由來美人姿不及君子德玉含淇奧
篇述歌綠如簀楊君得此求我詩
我今已老才力衰願君努力慎愛
惜齋聖衛武箴當師

泰和王直為
孝諧宗伯題

壁上墨君不解語高節萬仞陵首
陽要看凜凜霜前意冷落為徽意
自表　寫真誰是丈夫子許我
他年作主無逕想納涼清夜永
平安時報故人書

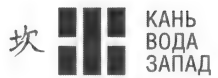
誰畫參天鐵石柯鳳毛春暖錦
婆娑玉堂妙筆交游盡六合無
塵水絕波　老可當年每畫之淋
堂賓客動秋思看龍過雨影在壁
別出參差玉一枝

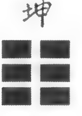
誰是丹青三昧手情窓試寫翠琅
玕尚書雅有冰霜操一把清風五
月寒　我亦有亭深竹裏一枝
寒玉集晴暉道逢黃髮鶯相問
不改清陰待我歸

Торжественное облачение императора в VII в. н. э. На левом плече – солнце, на правом – луна. На рукавах – созвездия и горы. Головной убор с нефритовым навесом дождя

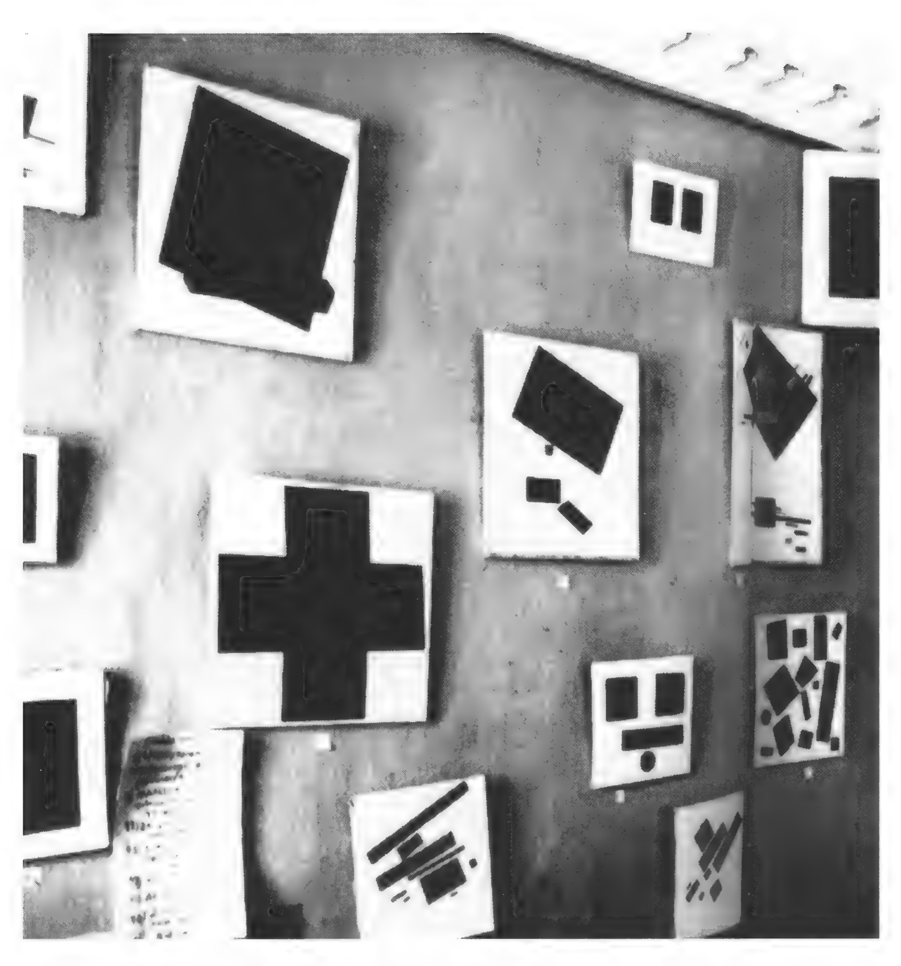
Торжественно-ритуальный халат с символами единения всех стихий и копытообразными манжетами рукавов. Эпоха Цин. XVIII в.

Халат лунпао праздничной формы с пятью драконами. Подол символизирует глубину моря. XVIII в.





Ба-гуа. Символическое изображение космоса, сторон света и стихий – образ мирового единства.



Экспозиция работ Казимира Малевича на выставке «010» в Санкт-Петербурге в декабре 1915 г.

Малевич К.С. (1878–1935). Черный квадрат – символ космического абсолюта. Москва. ГТГ. 1913 г.

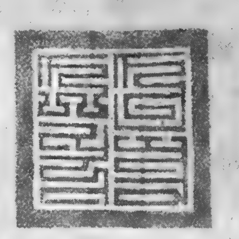
Фантастические животные – нагрудные знаки различия военных

Птицы – нагрудные знаки различия гражданских чинов

唐吳道子筆

Ла Цзы на буйволе

Учитель Кун (Конфуций), беседующий с учениками



Лян Кай. Поэт Ли Бо,
любующийся луной.
Эпоха Сун. XI в. Шелк.
Тушь.

Терракотовые воины
армии Шихуан-ди.
III в. до н.э. Царство Цинь

Космогонический символ единения Неба и Земли, птицы Феникс и Дракона. XI–XII вв.

ни... Невозможно отыскать лучшего принципа для самой замечательной формы государства», — писал в труде «Государство» философ Платон. Демократия — это равноответственность перед кодексом. Вот и все. Ничего романтического. Но когда одни «равнее» других — это демократией быть не может. Идеальной демократии не было никогда, но в определенные эпохи было стремление к ней. В современных спорах адепты часто ссылаются на Древнюю Грецию как пример, но имеют в виду только Афинскую демократию V века до н. э. Ну а как же остальная Древняя Греция? Сократа судили за вольнодумство и приговорили к смерти в 399 году до н. э. именно в Афинах, в эпоху яростного расцвета демократии. Тут необходимы уточнения, вернее вопросы. Древняя Греция — это что? Что мы имеем в виду?

1. Государством она не была. Единой территории, государственных границ никогда не имела (карта Греции: до походов и после походов). А когда в результате походов Македонского захотела стать империей, то из этого ничего не вышло. Утратив прошлую полисную дробность, она стала неузнаваемой, исчезла навсегда, рассыпалась, размылась.

2. Многополисная условная система, которую мы сегодня называем Древней Грецией, не имела ни мира, ни покоя. Бесконечные междуусобные войны. Амбиции не только малых государств, но и малых этнических групп, населявших полуостров и острова Средиземноморья, а точнее Эгейского бассейна, приводили к постоянным вооруженным выяснениям отношений — торговых, политических, территориальных и прочих.

3. Недружные эти полисы не имели единообразного уклада. Спарта-Лакония была военно-аристократическим союзом, жившим по жестким законам Ликурга (отнюдь не демократическим). Македония — рабовладельческая патрия с царем и царской дру-

жиной во главе. Описывать все варианты политико-социальной жизни полисов и государств не входит в нашу задачу.

4. Единой, общей для всех и вечно спорной была лишь акватория Эгейского моря, а вокруг него — лоскутное полисное одеяло. То, что мы именуем Древней Грецией. Плюс колонии. Если пристально посмотреть на карту, то кажется, что взрыв внутри расколол бывший некогда единым полуостров. И разлетелось все в клочья, лишь осколки островов остались, а пространство суши заняло нынешнее Эгейское море.

Но хочется задать вопрос: каким образом вне государства, единой территории, границ, единой армии, единых законов, при постоянных междуусобицах возможно было создание единого искусства и культуры, которые вот уже почти три тысячи лет обслуживают весь мир? Никто не ответил на этот вопрос. И мы не можем, но можем предложить еще одну версию.

Вне античной философии, театра, архитектуры, скульптуры, расписной керамики европейская цивилизация немыслима по сей день. Перефразируя афоризм: «Вся европейская философия есть лишь комментарий к Платону», скажем: «Все европейское искусство есть комментарий греческой античности». Вечное возвращение к ней. Мы ныряем на эту глубину в поисках красоты, гармонии, равновесия. Скажем еще более жестко. Мы не знаем почти ничего о том, какой была Древняя Греция. До нас дошли лишь обломки, отрывки, цитаты. Даже античная мифология, складываясь постепенно, не была таким уж единым представлением о мире, подобно тому, как в более поздние времена христианство — при различии культур внутри единой веры. Но вне греческой мифологии нет ни эллинов, ни нас по сей день. Наши отношения с античностью сквозь века — никогда не проходящая погоня за дивным при-

зраком. И знаем мы не греческую античность, но себя через нее, основу основ, фундамент европейского сознания на всех его уровнях. Каждый раз из отдельных кубиков-фрагментов складывая интеллектуально новую Аркадию. Мы даже не знаем, какого цвета было море и небо. История дошла до нас в пересказах поздних историков и в мифах. Греция не Рим, где письменная культура, история была чуть ли не основным занятием государственных деятелей, писателей, ораторов и юристов, профессиональных историков.

Вернемся, однако, к вопросу о том, как же так случилось, что, вопреки всем привычным критериям, именно средиземноморское чудо — Эллада — все-таки состоялось. Вот именно — вопреки всем привычно существующим прагматическим категориям и понятиям.

Греческая античность состоялась благодаря чистой метафизике или той причудливости исторического развития, понять которую мы не умеем, но имеем потребность в наглядном постоянном воскрешении юности богов. На самом деле мы не знаем, какой была Древняя Греция, как жила, что там происходило, но хотим думать, что знаем. Знаем, что были Олимпиады. Древняя Греция, или Эллада, славна не гражданскими войнами, но их антитезой — олимпийским миром.

Учреждены Олимпийские игры были примерно в 776 году до н. э. (мы уже писали об этом) и проводились раз в четыре года в местечке Олимпия. Олимпия находится на Пелопоннесе, но по существу была экстерриториальна. Там храмы, стадионы, все службы, необходимые Олимпиадам, и прочее.

Раскопки последних десятилетий в Олимпии дают нам представление об аллее победителей, стадионах, храмах. О размахе строительства, даже роскоши хризоэлифантинной техники скульптуры. Как, например, статуя Зевса. О гармонии неба синевы с бело-

сине-терракотовой мраморностью юных, бронзово-блестящих тел, одетых в белые одежды. О запахе шерсти, лавра, пота... О сказке параллельного мира...

Олимпиады и олимпийский мир важнее войны и всех прочих дел. Время в Греции рассчитывалось по Олимпиадам. «Говорят, что он родился в семьдесят первую Олимпиаду, на втором ее году...» — так описывается дата рождения драматурга Софокла, т. е. по-нашему в 488 году до н.э. или в первой половине V века до н. э. Он был на семь лет моложе Эсхила и на 24 года старше Еврипида.

Закон Олимпиады общий для всех. Он выравнивает обязанности и права всех граждан полисов, участников игр. Понятие о времени — всегда основополагающая азбука порядка, хроноса-логоса. Продвигаясь вперед, оно спирально возвращается, оно вечно молодо. Оно «обновляется», омывается вечной юностью своих снов. Греки не любили изображения старости, увядания, но лишь отрочества и зрелого мужества. Только те города, которые участвуют в Олимпиадах, — Эллада. А не участвующие — варвары. И время «раз в четыре года» у эллинов одно, а у остального мира — другое. Хотя, надо сказать, счет времени, как образ космического порядка, был особенно чтим в Месопотамии, у финикийцев и в Древнем Египте. Порядок (время) и хаос — две стороны космического равновесия. Четыре года — часть сотического (солнечного) цикла, а 4×365 дней — время возвращения, или рождения, феникса. Олимпийские игры — высший порядок, форма. Культура Древней Греции создала Форму в противовес неформе, как вечную победу и торжество хроноса-логоса над хаосом и вневременьем. Когда, предчувствием, предвиденьем томим, Пикассо написал «Гернику», то «концом» для него было возвращение мира Хаосу. Мир вновь неопределенно серо-черный; цвет померк; ис-

чез. Повержены и разрознены все символы культуры. Жизнь безвозвратно утрачена. Конец упорядоченной материи, безумный бык хаоса вновь воскрес из небытия. Знаки апокалиптической трагедии отсылают нас вновь к началу — доантичности, когда у берегов Кипра из моря вышла златокудрая Афродита. Конец — это конец той форме, которую, как начало, гениально нашли греки Эллады. Именно Форма как идея, принцип и образ мира была создана Элладой.

И сегодня среди руин Олимпии мы все равно видим и осязаем этот вечно юный мир гармонии форм. Мы стоим на дорожке, по которой бежали бронзовые, нагие «мы» Эллады.

Атлеты бегали, прыгали, метали диск, копье, участвовали в кулачных боях. Но главное соревнование — гонки на колесницах. Учредители колесничных игр — мифологические герои Пелопс и Эномай — изображены на фронтоне храма Зевса Олимпийского. Победители венчались оливковым венком. Победивший трижды — удостаивался статуи.

Доблесть на войне — это выполнение гражданского долга. Победа в Играх — слава родине-полису и путь в бессмертие. Мы говорим о феномене античной Греции, никогда больше не повторившемся, о сознании, вообразить которое современному человеку невозможно — так оно далеко и сказочно.

Условия, родившие античный театр, искусства, так же неповторимы, как неповторима олимпийская демократия. Философ Павел Александрович Флоренский в диссертации «Столп и утверждение истины» дает расшифровку слова «эллада», раскрывая суть понятия. «Лада» — как «течение», а «эл» — приставка, означающая «остановку течения». Течение жизни напряженного и пестрого мира Древней Греции останавливается на время Олимпиады. Греция становится Элладой. За-

помним: время Олимпиад — священное, выпадающее из «течения», остановленное время. В этой точке происходит все: единение, равенство и напряжение состязания. Это, видимо, и есть Эллада. Бытовая жизнь, ежедневность наполняются иным смыслом. Общество становится другим, живущим «остановленным мгновением». Олимпиада — точка, шов времени на рубеже прошлого и будущего, как бой часов в 12 ночи 31 декабря по единому для нашего мира летоисчислению.

Олимпиада — центр мира, подобный гелиоцентрической системе, где связь Солнца и планет вне нашей воли и компетенции. Когда Греция истощилась Пелопоннесской войной, ослабилась, многое изменилось. Приход македонских царей смял уникальную модель «государства вне государств», олимпийскую демократию, которая была в сознании и подсознании эллинов. Смял, снес не в одночасье, но создал роковую трещину внутри той уникальной системы. Кроме Олимпийского священного мира (раз в четыре года) не меньшее значение имел Пифийский мир (раз в три года). Пифийские игры проходили в другом священном оазисе — в Дельфах. Олимпийские игры — мужские — под покровительством Зевса. Пифийские — юношеские. Их покровители — светозарный Аполлон и брат его Гермес.

Когда сегодня оказываешься в Греции, понимаешь, как трудно люди жили в своем каменистом, вертикальном, все время с подъемами и спусками, мире. Как отвоевывали землю для винограда и оливковых деревьев, пасли коз и овец, делали сыр, охотились, добывали и плавили металл. И только когда по жесткому и крутому серпантину поднимаешься к храму Посейдона на мысе Сунион, понимаешь, что сознание определяет бытие, а не наоборот. В физическом блаженстве гармонии храм парит на краю обрыва над Эгейским морем.

«В 65 километрах от Афин, в Сунионе, на вершине скалы, падающей отвесно в море, стоит построенный почти одновременно с Парфеноном в Афинах — разница в каких-нибудь 50 лет — храм Посейдона. Стоит уже две с половиной тысячи лет. Он раз в десять меньше Парфенона. Во сколько раз он прекраснее, сказать трудно, ибо непонятно, что следует считать единицей совершенства. Крыши у него нет.

Вокруг — ни души. Там, на вершине темной скалы, в вечерней дымке, издали храм выглядит скорее спущенным с неба, чем воздвигнутым на земле. У мрамора больше сходства с облаками, нежели с почвой.

Восемнадцать белых колонн, соединенных белым же мраморным основанием, стоят на равном друг от друга расстоянии. Между ними и землей, между ними и морем, между ними и небом Эллады — никого и ничего.

Как и почти всюду в Европе, здесь побывал Байрон, вырезавший на основании одной из колонн свое имя. По его стопам автобус привозит туристов, потом он их увозит. Эрозия, от которой поверхность колонн заметно страдает, не имеет никакого отношения к выветриванию. Это — оспа взоров, линз, вспышек». (Иосиф Бродский. Поклониться тени. 2006)

Если бы они считали дни, таких дней было бы шестьдесят миллионов. Издали, впрочем, в вечерней дымке, благодаря равным интервалам, белые их вертикальные тела и сами выглядят как орнамент.

Идея порядка? Принцип симметрии? Чувство ритма? Идолопоклонство? Это и есть то, что оставила нам Древняя Греция. Единственный в цивилизационной истории случай, когда гений нации был вложен в идеи культуры.

Греция оставила нам не столько архитектуру, искусство, но идеи архитектуры и искусства. Идеи теа-

тра. Идеи философии. Их хватает на всех вот уже более двух тысяч лет. Бессмертный мир идей-образов, которому дарована долгая жизнь вечного возвращения, где красота живет и в отдельных элементах, и в гармонической их соразмерности. Непрерывный путь сквозь века, культуры, цивилизации.

II
В мире образов-идей

В мае 2006 года в Дюссельдорфе открылся Институт литературы имени Фридриха Шиллера. Классическое назначение этого института находит точное выражение в образе греческого храма — периптера, вытянутого прямоугольника с отношением сторон 1 × 0,65. Иные материалы, строительная техника, внутреннее пространство. Институт в Дюссельдорфе аукается дальним эхом с Парфеноном, возвращая его преображенный образ издалека.

Миф рассказывает, что пчелы принесли Аполлону восковую модель храма, который стал первообразом древнегреческого периптера, или, как принято говорить, ордером. Легенда о происхождении идеи храма — подтверждение того, что мы не знаем, как он возник, сколько бы о том ни писали. Мы не знаем эволюции античного храма, как не знаем о «возникновении» египетских пирамид и многого другого. Появились — и все. Основных образов-идей храма два. Более суровый, лаконичный — дорический. Мужской. И легкий, ионический с декоративными валюгами-завитками капителей, фризом и профилем базы колонны.

Это идеи храмов-модулей с постоянным отношением пропорций. Например, в дорической архитектуре 6 диаметров колонны равны одной высоте. В иони-

ческой — 7–8 диаметров к высоте. Витрувий (I век до н. э.) в книге «Об архитектуре» записал: «Стройность храмовых зданий основывается на соразмерности, законы которой самым точным образом должны знать архитекторы. Точное соотношение частей подобно соотношению частей тела у хорошо сложенного человека». Но это сухая поэтика чисел. А кто исчислил? Пифагор?

Пифагор, изучив египетскую мудрость, высказал мысль, что началом всех вещей является число. Числовые соотношения устанавливают порядок. Когда на рубеже VII и VI веков до н. э. древнегреческие философы-досократики, такие как Фалес Милетский и Анансемах, стали обсуждать, в чем начало всех вещей, и видели его кто в воде, кто в изначальной бесконечности, в воздухе, они стремились дать определение и объяснение Мироздания как единого целого, управляемого едиными законами. Демокрит же настаивал на том, что Вселенная состоит из атомов, в чем современные ученые с ним почти полностью согласны.

«Когда в кругу пифагорийцев около 540 г. пришли к пониманию, что сущность всех вещей есть число, то это стало не шагом вперед к развитию математики, но рождением совершенно новой математики из глубин античной душевности», — писал Освальд Шпенглер. Это новое миропонимание, новое «мирочувствование души», ибо в мире числа́ царит гармония и совершенство форм.

Мир мыслился как форма, и греки явно отождествляли форму и красоту. Мир как форма и красота был творением культуры Эллады. Здесь кроется тайна вечного возвращения. А то, как они жили-были, ушло вместе с ними, унесено потоками времени. «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи...» — написала когда-то Ахматова.

Идеи перехода от арифметики чисел к пространственно-геометрическим формам принадлежат Пифагору. И много веков спустя, в эпоху Возрождения и гуманизма, в эпоху возвращения к идеям Платона и Пифагора, фигуры изучались как идеальные идеи. Леонардо в трудах о перспективе, Пьерро делла Франческо в книге «О божественных пропорциях», Леон Батиста Альберти, Альбрехт Дюрер развивали идеи античной философской формы и красоты. Ученый монах-гуманист Лука Пачоли написал: «Божественные пропорции — это золотое сечение». Впрочем, определение «золотое сечение» приписывается и Леонардо, и немецкому математику и астрологу XVI века Иоганну Кеплеру. В спирали вечного возвращения восковая модель храма была Божественным первообразом истинной идеи красоты, в основе которой лежала поэзия гармонии числа и формы. Подумать только, что среди последователей пифагорийцев — философы Гегель и Кант, астрономы Николай Коперник и Джордано Бруно, Альбрехт Дюрер, французский врач Луи Пастер, теологи и схоласты Средневековья, Альберт Эйнштейн. В перечислении, даже неполном, есть наглядность непрерывности и развития античных идей.

Но в другом месте нашей работы мы покажем параллельное развитие идей «числа и формы» в философии Древнего Китая, особенно в универсальной космогонии «ба-гуа» и даосизме.

Может показаться, что вся гармония проверяется алгеброй. Но нет. Не меньшее значение, чем знание закона соотношений, имеет художественная интуиция или, в искусстве, «неучтенный элемент». Мы не будем входить в детали излома и кривизны. Леонардо да Винчи, изучая законы золотого сечения, оценил художественную необходимость «неучтенного» или «лишнего» элемента, заметив при том, что и он тоже должен

быть учтенным. Философское и архитектурное значение идеи «греческого ордера» исследовал первым римский историк, теоретик, архитектор Витрувий. Витрувий первым комментировал греческое зодчество, а в начале XX века создатель новой архитектурной философии большого города и нового урбанизма Ле Корбюзье писал трактаты, исследуя греческий ордер «Модулер 1», «Модулер 2» и т. д.

Гражданское зодчество Древней Греции до нас не дошло, да им тогда и не занимались. Гражданское зодчество — это гений Рима, и о нем речь впереди. Греческая античность сакральна. Во что был вложен гений нации, то пробивает толщу времен. Стоит все-таки сказать, что строителями они были плохими. Решение внутреннего пространства храмов, освещение, перекрытия, расчет нагрузок делали архитектурные сооружения хрупкими. Стоило безумцу Герострату кинуть небольшой факел в перекрытие храма Артемиды в Эфесе, как он рухнул, не дождавшись помощи, а ведь числился в семи чудесах света. Древнегреческая история, вернее мифология, написала об этом храме много. Геростратов комплекс изучается медициной как комплекс неполноценности. Только вот храма никто не видел.

Архитектура, соразмерная пропорциям золотого сечения, всегда гармонична ландшафту. Чувство природы, присущее людям мифологического сознания, ее одухотворенность делали безошибочным выбор места возведения храма. В отличие от доантичных культур, пещерной, скрытой сакральности, Греция напоена воздухом, пространством. Как бы ни были разрушены, руинированы останки храмов, они все равно производят впечатление целостное, неутраченное. Они всегда граничат землю и небо. Они парят, вычерчивая знак на небе. Идею храма как соединение земли и неба уна-

следовало древнерусское зодчество и сохранило его надолго — от XII до XIX века. Пронизанность небесным земного и устремление земного к Божественному.

Храм Посейдона на мысе Сунион, акропольский ансамбль и многое другое близки драматургией нашему восприятию. Есть что-то необъяснимое в чувстве античности, фрагменты которой сохраняют полноту восприятия, но никогда ничего не могут объяснить. Растворись и не вопрошай. А как же не вопрошать, когда вопрос этот всегда без ответа или многоответен.

Мы не случайно употребили театральное слово «драматургия» в отношении к античному искусству. Оно рассчитано всегда на диалог. Для эллинской культуры диалог — главное. Диалог храма с ландшафтом. Наш диалог с Грецией, длящийся века. Шествие граждан на Акрополь, проход через ворота-пропилеи, ритуал поведения на Акрополе. Их формы общественной жизни — все диалог. Мы назвали Элладу олимпийской демократией. Но в основе ее — слышимость, или внутрикультурный диалог. Диалоги соревнований, театра, росписи на вазах, записи философских текстов, ругани на Агоре, пиры... — все диалог, бессмысленный при отсутствии слышимости, общественной немоте.

III
«Слышимость»

Диалог возможен при условии слышимости, т. е. акустики «понимания». Я тебя слышу-понимаю сознанием, а не только ухом. Я тебя слышу, т. е. понимаю, что ты говоришь. «На всякий звук свой отзвук в воздухе пустом». Эхо. Античность универсально «эхолотична». Диалог и взаимослышимость той растворившейся в мифе страны так же уникальны, как и вся ее загадоч-

ная материя. Эллинские диалоги тоже больше не повторились никогда, как и другие идеи античности. Фрагментарность письменных текстов — это не только потери и превратности судьбы, но и то, что большой объем информации в Древней Греции был устным. По-настоящему письменная индустрия присуща более позднему времени. Например, александринскому эллинизму и особенно Риму. Развитие письменности, изобретение пергамента в эллинистическом Пергаме было обусловлено уже иными потребностями культуры. Греческий алфавит — буквенный, а не слоговый или словный. Алфавит никуда не пропал, а стал протоалфавитом нашей устной и письменной речи. Он создает новую подвижность, новые возможности письменной речи, но значение устных, публичных диалогов в полисной Греции выше письменных. Эхолотичность Греции уже в эпоху эллинизма (III–I вв. до н. э.) практически стала постепенно исчезать. И на долгое время исчезла. И даже юридическое красноречие в демократическом Риме не может сравниться с диалогами Греции. Не говоря о Византии, которая писала одно, говорила другое, а думала третье.

Идея акустики идеально разрешена архитектурой античного театра. Акустический эффект театрального амфитеатра-раковины и сегодня проверяют все туристы, шурша бумагой. Архитектура театра объединяет театральное действие со зрителем. Структура любой греческой пьесы предполагает хор. Хор в трагедиях — это идеальное «мы», наш диалог с героями внутри пьесы. Мы как бы передоверяем свое отношение, свои эмоции хору. В архитектуре театра обязательно предусмотрено место для хора, а также «сцены» и «охестра». Всем зрителям в театре видна сцена. Действие пьесы не только внутри-диалогично, но обращено ко всем и каждому. Основой классической драматургии были

всем известные героико-мифологические (что означает исторические) сюжеты, т. е. тексты, не придуманные авторами, но ими интерпретированные. XX век, захлебнувшийся античностью, перевыполняет все нормы постановок великих античных трагиков и комедиографов в канонизированных и перелицованных вариантах. Ну что нам царь Эдип или какой-то Агамемнон, похитивший из Трои Кассандру? Что нам в Медеях, Ясонах, Антигонах? В диалогах Прометея с античными богами? Не верим мы ни в богов, ни мифам, красивым сказкам давно исчезнувшего мира. Но что же заставляет сегодня, в век эксперимента с природой, космосом и человеком непрерывно возвращаться к античной трагедии? Для греков «плакать трагическими слезами — значит размышлять», по точному определению Андре Бошара. Они размышляли о главном в человеке, его двойной тотемно-темной и божественно просветленной разумом природе. О борьбе между темным инстинктом и волей-разумом, т. е. актуальнейших проблемах нашего времени так же сегодня, как и когда-то. Формула Бошара состоит из двух частей: «плакать трагическими слезами» мы не разучились. Мы захлебываемся этими слезами. Но мы не размышляем, т. е. не делаем никаких выводов из наших слез, ничему не научаемся... и множатся слезы. Античная трагедия предполагала катарсис — изменения себя от осознания себя.

Царь Эдип — благородный муж, великий правитель. Народ верит ему.

Жрец: О наилучший из мужей, Эдип,
К тебе с мольбой мы ныне прибегаем...

Эдип: Несчастные вы дети! Знаю, знаю,
Что надо вам. Я вижу ясно: все

Страдаете. Но ни один из вас
Все ж не страдает так, как я страдаю:
У вас печаль лишь о самих себе,
Не более, — а я душой болею
За город мой, за вас и за себя.

Эдипу приходится дознаваться до причин великих бед народа. Он ищет виновного и находит его в самом себе. «Что мне гибель, если ею я спасу свою страну?»

Не ведая своего греха (убийство отца, инцест с матерью), своего прошлого, он сам стал причиной мора и бед. Как-то не хочется окружающим, чтобы он узнал правду. Но Эдип-царь дознался до виновного, до корня зла. Он причина всех бед. Эдип ослепляет себя и уходит в изгнание. Поводырем, разделившим его участь, стала Антигона, дочь Эдипа.

Роковая судьба Эдипа, его семьи и страны обращена к зрителям возможностью для любого человека. Плакать трагическими слезами — значит размышлять о себе. Бедный Эдип совершил ужасное преступление, пусть и в неведении. Он нарушил закон природы, закон Вселенной, высший закон, существующий вне нас, вне нашего ведения. Его самоослепление — не просто акт физического действия, но диалога, обращенного в себя к самопознанию. Отверзанию очей души и совести. Уместно вспомнить историю апостола Павла, ослепленного Учителем по пути в Дамаск, и его прозрение. Апостол Павел был Савлом, иудеем и гражданином Рима. Савл яростно преследовал «инакомыслящих» своего времени — христиан. Слепота души и есть слепота зрения. Мы видим не истинно, не проницательно. Ослепление Савла открыло свет в его душе, его разум просветлился и, прозрев, он стал Павлом и никогда уже не вернулся к «Савлу», ложному заблуждению о себе. В настоящем доказано, что еван-

гелические Послания апостола Павла — документы подлинные.

Софокл дважды обращался к истории Эдипа. В 70 лет он пишет «Эдип-царь». В 90 — «Эдип в Колоне». Эдип вершит суд над собой, а не над своим народом. Он восстанавливает нарушенную человеком гармонию, экологию, равновесие. Он репрессирует себя самого, а не окружающих. Репрессии в отношении окружающих расшатывают законы бытия, которые определены не нами.

Боги античности недобры. Часто они вызывают недоумение и ведут себя кое-как. Труба судьбы играет тему Рока. Тайна Вселенной ворожит и над головами богов.

Мужество Эдипа, мужская ответственность в совершении поступка делают его свободным человеком. Он своей рукой совершил поступок свободного человека. «Столь велико мое страдание, что никто из людей не в силах выражать их бремя — никто, кроме меня», — говорит Эдип.

Деревня Колона, где умирает Эдип, — родина Софокла. Именно в эту деревню пришел волей судьбы умирать несчастный царь. Здесь он преодолевает то расстояние, которое его, смертного, отверженного, лишенного дома и крова, приобщает к бессмертию героев. Свобода и бессмертие декларациями не достигаются. Такой цельности сознания и понятия того, что за человека в себе надо бороться каждому, и ответ держит каждый, и не может никто из смертных отпустить твои грехи. Не будем же удивляться вечному возвращению античности, постоянному перечитыванию греков, неутомимости театральных усилий. Может быть, не стоит сравнивать историческую трагедию Пушкина о царе Борисе с античным экзистенциализмом, но мы, зрители и читатели, понимаем,

что происхождение Смуты и междуусобицы Пушкин понимает как Борисов грех — убийство царевича, законного наследника, в Угличе. Борис был хорошим правителем, добрым, любящим человеком. Но он нарушил закон, не им данный. Вот и результат налицо. А «Отрепьевы» — Гришки, Мишки, Ивашки — найдутся всегда. Но не они порождают Смуту. Смута плодит отрепье. Мы не пишем о многочисленных сложных версификациях самого сюжета. В предисловии к «Антигоне» французский писатель XX века Жорж Ануй написал, что трагедия от драмы отличается «белизной», т. е. чистотой и необратимостью. Один из лучших философов XX века Томас Манн писал о грехе и милосердии, о борьбе за человека в себе. Это роман «Избранник». Томас Манн, как он называет себя сам, «художник позднего времени». Его герой — эхо дальнего архетипа, тенью-Эдипом он прошел два с половиной тысячелетия. Но усилия преображения в пути к человеку все те же.

В античном театре двойственная, сложная роль отводится женщине.

Чего бояться смертным. Мы во власти
У случая, предвиденья мы чужды.
Жить следует беспечно — кто как может...
И с матерью супружества не бойся:
Во сне нередко видят люди, будто
Спят с матерью, но эти сны — пустое.
Потом опять живется беззаботно.

Это из монолога Исмены — жены-матери Эдипа, бабушки своих детей. Исмена, Антигона, Федра, Медея неистовы в чувствах любви, мести, долга (как они его понимают). Их неистовость разрушительна. Жена-чрево, непознаваемость, неотвратимость. Антигону в

ее несгибаемой неистовости борьбы с Креонтом толкает не только любовь, но и древний обычай предков. Она должна похоронить своего брата Полиника. Противостояние Антигоны и Креонта кончается большой кровью. Пронзает себя мечом Гемон, убивает себя Эвридика (жена Креонта и мать Гемона). Креонт теряет всех, кого любил. Нас до сих пор волнует суть противостояния главы правительства законника Креонта и любящей своего брата, чтущей законы предков Антигоны.

И как бы ни ускользали от нас детали и факты их жизни и истории — то, что волновало тогда, волнует и сегодня. Так же, как и они две с половиной тысячи лет тому назад, мы бесконечно боремся за цельность в себе. Думается, античный театр по значению своему равен Олимпиадам. Публичностью равен, но по сути — театр важнее.

Общее, зрительское, хоровое включение в конфликт трагедии, построенной часто как детективное расследование, интрига делают сценическое действие всегда захватывающим и напряженным. Мы не только зрители, мы участники. В отличие от театральной драматургии искусства, скульптуры на аллее победителей на стадионах всегда внеконфликтны, положительны. Главный герой скульптуры — мужчина, и это естественно: он воин и олимпиец.

В драматургии, где действие конфликтно, узел трагедии, да и комедии тоже, завязан женщиной. Хочется еще вспомнить Ифигению, дочь Агамемнона и Клетемнестры. Артемида пророчеством определила связь между Троянской войной и Ифигенией. Чтобы флот ахейцев мог покинуть Авлиду и двинуться к берегам Трои, Агамемнон должен принести в жертву Ифигению. Узнав о пророчестве богини, Ифигения добровольно идет на жертву ради победы своего народа. В последнюю минуту на жертвенном камне оказывает-

ся лань Артемиды, а Ифигения — в Тавриде, куда ее принесла богиня. Какой великий пример служения богу и отечеству. И разве этот исторический сюжет не имеет судьбы вечного возвращения от жертвоприношения Авраама до великих героинь мировой истории? Правда, в библейской притче о жертвоприношении Авраама жертвы закланья ведут себя по-разному. И все же это не меняет существа драматургии, определенной высокой этикой античного сознания. Поступки человека должны соответствовать высшей гармонии. Вот сила, выталкивающая нас до сих пор из хтонических бездн.

Античность, впервые создавшая современные виды искусства в гражданском обществе, тонко чувствовала разницу между возможностями слова и чистым изображением,драматургией, в основе которой конфликт, и монументальным искусством, в основе которого — утверждение.

Фронтоны и фризы храмов, жертвенники, герои-победители, изображения богов всегда только возвышенны и совершенны. Они приходят к нам, увы, полуразрушенными, «цитатой из цитаты», т. е. фрагментом фрагмента утраченной композиции, но чаще в копиях. Хорошо, когда в эллинистических или римских. Любой подлинный фрагмент — редкое чудо и трудно поддается описанию словом. Греческая скульптура — зрительно-драматургический, зрительно-чувственный текст. Слово объясняет лишь твои эмоции, сам предмет искусства всегда больше. Вот почему описывать произведения изобразительного искусства практически невозможно. Тем более что подлинных произведений греческой скульптуры единично мало.

В Историко-археологическом музее Рима в экспозиции находится барельеф. Это фрагмент «Алтаря любви» (V век до н. э.) храма Афродиты, или, как он ина-

че называется, «Трон Людовизи». (Алтарь любви /Трон Людовизи/) Барельеф — пластический рассказ о богине любви —ククприде. Она медленно восстает, возникает, возносится из вод. Ее юное сильное тело напряжено усилием движения, преодоления, а стекающая струями вода придает ему сверкание и влажность. Волосы распустились по плечам прядями-косицами. Две молоденькие хориды-нимфы в тонких хитонах поддерживают богиню. Восторг вызывают ритм и форма, композиция. Движенье вверх (Афродиты), движенье вниз — рук и наклоненных тел нимф, складки хитонов, пяточки на гальке пляжа. Чувственное кругление совершенных форм. Таинственное ощущение трепета тел на неуловимой грани: то ли превращения в мрамор, то ли из камня становясь плотью. Больше никогда и никто в мире не мог почувствовать и передать эту грань биения жизни, совершенства, чувство соразмерности, ритма, светотени рельефа, ибо художников тех не было больше ни-ког-да. На боковой левой стороне — обнаженная юная дева. Сидит, откинувшись на подушки, нога на ногу, играет на двойной флейте. На правой — матрона, закутанная в длинную ткань-палу, воскуряющая у домашнего очага. Две стороны, две равные ипостаси Афродиты: жена и куртизанка. Матрона, мать и жена. Гетеры Эллады — украшение общества. Не пария, а дева, окончившая специальную школу куртизанок фиасы. Образованна, прекрасна, умна, может занять интеллектуальной беседой. По окончании школы гетера получала деньги и открывала свой клуб, где собиралась элита общества: философы, военные, политики. Школа гетер была таким же уникально-неповторимым в европейской истории институтом, как и все общественные формы жизни Греции. Это строительные леса истории. Исчезли леса — осталось то, вокруг чего они были возведены.

То, что осталось, мы отчасти знаем, а вот столь важные для понимания истории «леса» исчезли.

Историческая легенда рассказывает, что одна из школ-фиас, посвященных Афродите, находилась на острове Лесбос, и организовала ее великая Сафо (VI век до н. э.) — сама муза поэзии и танца. Она обучала девушек игре на лире, флейте, пению, стихосложению, танцам, тайнам общения и ритуала. Согласно той же легенде, в фиасе обучалась и дочь Сафо, которая была танцовщицей и поэтессой. Послушаем голос Сафо, не уступающий в поэзии и нашим современницам:

Зачем венком из листьев лавра
Себе чело я обвила
И лиру миртом убрала?
Так! Мне оракул Эпидавра
Предрек недаром чашу мук.
Ты мне не верен, милый друг!
Ты очарован новой страстью
У ног красавицы другой.

Любовная лирика не имеет срока давности. Любовь, измена, неверность-верность. Сделаем скидку на поздние переводы — все равно обнажен корень того божественного цветка, без которого немыслима наша поэзия и мы сами.

Богам равным по счастью кажется мне
Человек, который так близко
Перед тобой сидит, твой звучащий нежно
Слушает голос
И прелестный смех...

Стихи Сафо, дошедшие до нас, могли быть и результатом коллективного авторства, но это не имеет значения.

Поэзия из фиас поет юность, вечную молодость афродит, радость света, любви, тепла, свободного движения тела.

Я негу люблю,
Юность люблю,
Радость люблю
И солнце.
Жребий мой — быть
В солнечный свет
И в красоту
Влюбленной.

Эолийских женщин острова Лесбос сам Гомер назвал «красивейшими женщинами Эллады».

Принято считать VII–VI века до н. э. веком лирической поэзии. В отличие от грядущего V века до н. э., названного эпохой античной трагедии. Внутренняя природа этих волн, смен, имея многие объяснения, остается необъяснимой. Поэзия же во все времена свободна и одно из самых точных свидетельств времени. Вот почему тирания не любит поэтов.

Среди лириков VI века до н. э. называют имена Архилоха и Алкея. Говорили, будто Архилох, этот уроженец острова Парос, был сыном богача и рабыни. Не имея прав на имя отца и наследство, он стал профессиональным воином. Архилох писал:

Острым копьем у меня замешен мой хлеб,
и копьем же
Я добываю вино. Пью, опершись
На копье.

Целую биографию может вместить поэт в три строки.

Не исключено, что алфавитное письмо, составленное из 24 знаков-букв, имеет значение всеевропейской

матрицы, родового места нашей культуры, не меньшее, чем Олимпийские игры Эллады. Греческий алфавит и написание его знаков уже не «вечное возвращение», как искусство, театр, философия, т. е. идеи античности. Алфавит — вечное пребывание внутри нас, почти на бессознательном уровне. И если для западноевропейской культуры значение алфавитной грамоты в латинском (римском) истоке, то для наследников Византии и России — в греческом.

Мы позволим себе небольшое отступление в сторону школьного образования стран Олимпийской демократии — полисов. Если девочки в школах гетер — фиасах обучались не только спорту и танцам, но и стихосложению, то значит их учили и письму, грамоте. Мальчики же, т. е. все свободное мужское население полисов, будущие участники Игр, с восьми-семилетнего возраста обязаны были посещать «гимнасию».

Что мы знаем о жизни гимнасий и ее обитателей? Не более, чем обо всем остальном. Фрагменты фрагментов. Суровость спартанского воспитания. Легенда о мальчике, укравшем лисенка. Изнурительный труд «палестры», голод. Но реконструкция может быть иной. На заборном фризе Парфенона (Лондон, Британский музей) изображено праздничное шествие эфебов-гимназистов к престолу богов. Они прекрасны, как юные аполлоны, а сам фриз художественным гением исполнительства может быть сравним с «Троном Людовиси». Сегодня наше касание искусства Греции буквально целительно. Необъяснима сила влияния абсолютно прекрасного на человека любой эпохи. Она всепроникающая. И невозможно представить то время, когда все это было цельностью, единством, рождая образы гармонии мироздания. Дорога на Акрополь — путь горожан, восходящих от жизни повседневной к высотам горним. Перехват дыхания от красоты — по

сей день. Переход из мира, где царит время, туда, где время остановилось. Та же философия остановки времени, что и время Олимпиад. Может быть, правда, что «красота спасет мир». Античное искусство VI–IV веков до н. э. благодаря особому чувствованию художником материала и знанию пифагорийских законов гармонии безусловно обладает могучим целительным для души полем энергетики. Мы его не осознаем, но оно есть и присутствует даже в хороших копиях. Микеланджело в мистическом порыве твердил об освобождении «пленников» из темницы глыбы мрамора. Он «видел» того, кто заключен в ней, и бережно освобождал «путем удаления лишнего». Это и было «из-ваянием». Вспоминается папа Карло, освобождавший мальчика Буратино из плена. Он еще на свет не появился, а уже болтал вовсю. Другой «художник», пьянчуга Сизый Нос, всяким касанием резца причинял страдание маленькому пленнику, пока не бросил в испуге полено. Микеланджело видел «идею» всю целиком еще до того, как приступал к работе. В этом он, гениальный наследник античности и Платона, был подобен древним. Возможно, и они видели своих юных богов до их рождения из хаоса во тьме материала.

Эфебы ежедневно выезжали из западных дермиций или казарм, где они жили, а вернее ночевали, и ехали к восточной части города на палестры спортивных тренировок и классы гимнасии. Мальчики ехали через город на белых лошадях с позолоченными (или посребренными) гривами; с телами, умащенными до бронзы оливковым спортивным маслом. Где в этом шествии узнаешь своего сына? Это «наши юноши», будущие граждане, воины, политики, художники. «Э-фебы» — дети Феба-Аполлона. Дети Аполлона-света. Тренировки на палестрах закаляли их тела для войны, а паче для Олимпийских и других игр Эллады. Именно они

по окончании гимнасий были участниками Игр. Проигрыш или выигрыш на войне во многом дело и случая. Победа на Играх — путь в бессмертие, запечатленный бронзой и мрамором памятников-изваяний. Тогда твое имя на пьедестале, а ты прорвал ленточку времени. Как некий юноша Грегор — реликт музея в Дельфах, победитель колесничих.

Именно юноши-эфебы в основном и были главной темой греческой скульптуры. В гимнасии, кроме палестры, они учились грамматике, арифметике, истории (по Гомеру). Они все умели писать, считать, знали Гомера и музыку, играли на инструменте Аполлона. Эфеб-кифаред — еще одна часть шестигранного Алтаря Афродиты, Трона Людовизи. Возможно, все свободное мужское население Древней Греции с VIII до III века до н. э. было грамотно, знало счет, Гомера и основы искусства бардов. Причем все: спартанцы, малоазийцы, македонцы были равны перед лицом Олимпийской демократии. Филипп, царь Македонии, неоднократно посылал своего сына Александра на Олимпиады. Известно также, что с поэмами Гомера Александр не расставался даже в походах. Он сын царский, но перед Олимпиадой равны все. Другое дело, что Филипп своему наследнику мог позволить в дополнение к общему образованию частного учителя, пригласив на эту службу Аристотеля, отец которого был придворным врачом. Говорят о Филиппе злые языки, что он выпивал и человек был грубый. Однако за Аристотеля дорого заплатил.

Очень заботила наука воспитания юношей философа Сократа. В диалогах «Федор» он называет себя «повивальной бабкой». Говорил, что унаследовал это искусство от матери, которая была повитухой. А он, Сократ, помогает из плена тела-пещеры освободить для познания душу-разум. Быть благородным человеком, лич-

ностью — мало знать грамоту. Сократ беседовал с учениками, вел с ними диалог. Он заставлял ученика думать, открывал ему его собственные нереализованные возможности. Этот метод известен как диалектика, т. е. беседа, спор. Видимо, Сократ слишком увлекся на воспитательном поприще. Общество устало от усилий вочеловеченья и наградило его цикутой кстати, в эпоху расцвета афинской демократии.

В раздробленном, лишенном единой государственности обществе действовали скрытые от нас сегодня регуляторы. Общество не было единым, но было равным на трибунах стадионов и театра; перед палестрой и сценой. В диалогах и соревнованиях возникало напряжение гениальности, выражавшей единый дух эллинов. Нации, которой не было. «Гений места». Как говорит поэт Иосиф Бродский в «Диалогах с Соломоном Волковым»: «Потому мы говорим о гении места, что место уже другое, оно изменилось, а гений места остается». То, что дошло до нас от Эллады, и есть гений места. «И мы были в Аркадии» называется картина Никола Пуссена (французского классициста), на которой вечные «пастухи» читают надпись на вечном надгробье.

Уже более двухсот лет принята периодизация для Древней Греции:

1 — гомеровский — XI–IX века до н. э. Гомер, Гесиод, расписная керамика, дипилонские вазовые надгробья (или хранилища), геометрический орнамент-меандр.

2 — архаический — VIII–VI века до н. э. Учреждение Олимпийских и Пифийских игр, формирование «ордерного храма» (храм в Антах, храм Аполлона в Коринфе). Скульптура «куросов» и «кор». Формирование классического пира. Чернофигурная керамика и деление ее на виды. Лирическая поэзия. Философия до-

сократиков. Пифагор. Принятая периодизация, как всякая хронологическая структура, — условность. И все-таки создается впечатление, что весь уклад, о котором мы писали, вся «инфраструктура» Эллады начала складываться от толчка, которым и было учреждение Олимпийских игр VIII века до н. э., точка отсчета формирования греко-античного искусства и культуры как цельности.

3 — классика — V век до н. э. и высокая классика — IV век до н. э. Расцвет архитектуры. Олимпийские и Дельфийские ансамбли. Храмовое зодчество. Канон в скульптуре (Фидий, Мирон, Поликлет, Лисипп). Театральная архитектура (Эпидавр, театр Диониса). Расцвет античной трагедии (Эсхил, Софокл, Еврипид). Пир. Краснофигурная и белофонная вазопись. Расцвет философии (Протагор, Сократ, Платон, Аристотель). Киники, стоики, скептики. Геродот.

4 — эллинизм — конец II века до н. э. Конец Олимпийской демократии. Распад империи Македонского. Нет, пожалуй, ни одного имени в мировой истории равного Александру Великому Македонскому (356–323 гг. до н. э.), сыну Филиппа. Дело не только в том, что он специально, идейно стремился полисную изоляцию замкнутой Эллады превратить в западно-восточную империю. Дело в самой его личности, его тайне. От Александрии до Китая рассказывали и записывали истории об Александре Великом. И викинги Исландии, и ратники Батыя, и бедуины-кочевники, и сочинители рыцарских романов, и даже сказители Древней Руси считали его «своим» героем. «Повесть о рождении и победах Александра Великого» была настольной книгой чтения уже в III веке н. э. И говорят, сам Фирдоуси украсил «Шахнаме» биографией Искандера Двурогого, который спас мир от «Гога и Магога», символизирующих конец света. На портале храма По-

крова на Нерли XIII века Искандер изображен возносящимся на небо в корзинке, влекомый двумя орлами.

Он был высшей и конечной точкой древней сказочной Эллады.

На развалинах империи: Александрия, Родос, Пергам, Херсонес, государство Селевкидов и т. д. Архитектура городов, развитие литературы, александрийская культура. Развитие декоративной и парковой скульптуры. Поэзия. Комедия Менандра. История Плутарха. Архимед. Эллинизм продолжает традиции классической эллинской культуры. Как написал один эллинист, «Греция выиграла в распространении, но утратила стиль (чистоту)».

Не следует думать, что явление нового отменяет предшествующее. Например, краснофигурная вазопись отменяет чернофигурную, Коринфский орден — дорический и т. д. Вопросы становления новых форм в случае эллинского искусства нас не так интересуют, как формирование «стиля». Принятая периодизация — не этапы вульгарно понятого «развития», но равные звенья единой формы. Может быть даже это не специфика античности, но любой цельной культуры.

Эллинистические «местные» культуры пропитаны античностью, но лишены ее цельности, созданного ею стиля. Что такое стиль? Мы определяем это понятие как ЕДИНСТВО всех компонентов культуры. И только это есть стиль. Например, готика создала стиль. Европейский модерн создал стиль. Ислам создал стиль. Другое дело, что стиль развивается до определенного момента, а потом долго-долго эксплуатирует или комментирует сам себя.

Стиль узнаваем по детали, т. к. она несет всегда характеристику целого. По детали колонны, в которой мы видим складки пеплоса. По форме и пропорции сосудов, которые живут также законом архитектурно-

го «модуля». Стиль от прически до пят, в манере жить, двигаться, общаться. Стиль — микромолекулярный состав и форма общества, его мгновенная узнаваемость во всем. Мы говорим «классично» и сразу видим архетип, родовое место сквозь вековые напластования, комментарий к основной идее эллинизма — созданному греками стилю. Допустим, «Коры» с Эрехтейона. Это скульптура или архитектурная деталь? И то и другое, а еще — третье — равнонесение того, что возложено на них.

Филолай, философ V века до н. э., в эпоху расцвета и совершенства стиля писал: «Вещи подобные и единородные нисколько не нуждаются в гармонии, а не подобные и не единородные должны быть сопряжены гармонией, с тем чтобы удерживаться вместе в космическом порядке. Там, в космическом порядке, основы стиля». Трудно возразить философу V века до н. э. — «в космическом порядке основы стиля» от мифологии Логоса до платья и вазы.

Античная скульптура, как и архитектура, в отличие от театра, всегда говорит «да», стремясь к совершенному позитивному образу. Даже когда в сюжете идет речь о борьбе с кентаврами (детьми природы и инстинктов) или титанами, сыновьями хаоса. Даже в этом случае художник не нарушает законов равновесия прекрасного. В древнерусском искусстве достаточно художнику написать меч, занесенный над головой, — мы понимаем — это палач, но написан он согласно тем же правилам, что и святой.

В основном известная нам античная скульптура изображает богов, победителей в общегреческих соревнованиях, героев, барельефы могильных плит. Архаичные скульптуры были напряженными, симметричными. Они стояли навытяжку или делали чуть заметный шаг вперед. Они не могут двигаться вне того

каменного столба-колонны, в которую были заточены. Они родились внутри колонны. Пифагор попросил, чтобы ему показали в Дельфах в тайном святилище Аполлона. Он увидел столб со слабо прочерченными контурами тела, рук и ступней ног. Но на его столь же условно очерченном лице горели инкрустированные зелено-голубым камнем глаза. Это было страшно. Взгляд из тьмы камня-столба, из не-раскрытости. Тем не менее влюбленные в тело человека художники уже в раннем периоде превосходно моделируют и грудь, и спину атлета. Особенно же подробно — коленные чашечки. Еще напряженно застывшая скульптура благодаря этим деталям потенциально стремительна в движении.

Период архаики славен своими обнаженными куросами и корами в красивых драпировках с завитыми прядями золотых волос. Мраморные эти изваяния до сих пор сохраняют следы раскраски. Куросы — это атлеты, воины или юноши Аполлона? Сложно ответить на вопрос. Архаика — это начало пути развития античной скульптуры? Или архаика самодостаточна как стиль, хотя не всегда понятный нам по задаче, эмоциональный и пластический. Почему или чему улыбаются архаические куросы и коры холодными, непонятными улыбками. Они сползли с лиц героев классического периода, чтобы больше не возвращаться, разве что шаловливым кокетством красоток александрийского эллинизма. Мы больше знаем классику. Изображение небольших кор, прелестно-женственных и поэтичных, также пропадает в классическом периоде. Их больше почему-то нет. Вспоминается огромное полотно Льва Бакста из Русского музея «Гибель Атлантиды». На переднем плане картины на фоне молний, дождя, гибели написана неподвижная, загадочно-холодная улыбчивая кора с голубем на руке.

Улыбки куросов и кор... Кто расшифрует их тайный код? Две тысячи лет спустя столь же ускользающе улыбнется Джоконда.

И вдруг (слово «вдруг» движет историю и сказку) улыбка стирается, и вчерашние куросы становятся неулыбчивыми и как-то внутренне сосредоточенными. Многоэтничность выравнивается до идеального эллинского типа, хорошо известного своими характеристиками. Прекрасные те юноши и девы любимы будут многими в веках. Святыми гениями и не гениями всех ренессансов и академий мира, фашистским искусством Третьего рейха и соцреализмом Советов. Воспоминания об архаике промелькнут лишь в начале XX века, когда откроются все окна и форточки мира. Основным же критерием для историко-художественного комментария станут V и IV века до н. э. Имена Мирона, Поликлета, Фидия, Лисиппа, Скопаса выстраиваются в столь же непререкаемый ряд, как имена Эсхила, Софокла, Еврипида или Гераклита, Пифагора, Сократа, Архимеда. Они формулируют базовые идеи европейской мысли — пластической и театральной, философской.

IV
«Канон» и его судьба

Но именно Поликлету из Аргоса принадлежит скульптура, именуемая «Дорифор», победитель на Олимпийских играх в метании копья. Уже современниками он был признан «каноном», образцом стиля, вроде дорического ордера. Массивный гоплит, спартанский юноша с классическим лицом идеального эллина стоит, опершись на одну ногу, как бы собираясь сделать шаг вперед. (Скульптура Поликлета в подлиннике до нас не дошла.) Он победитель на Олимпийских сорев-

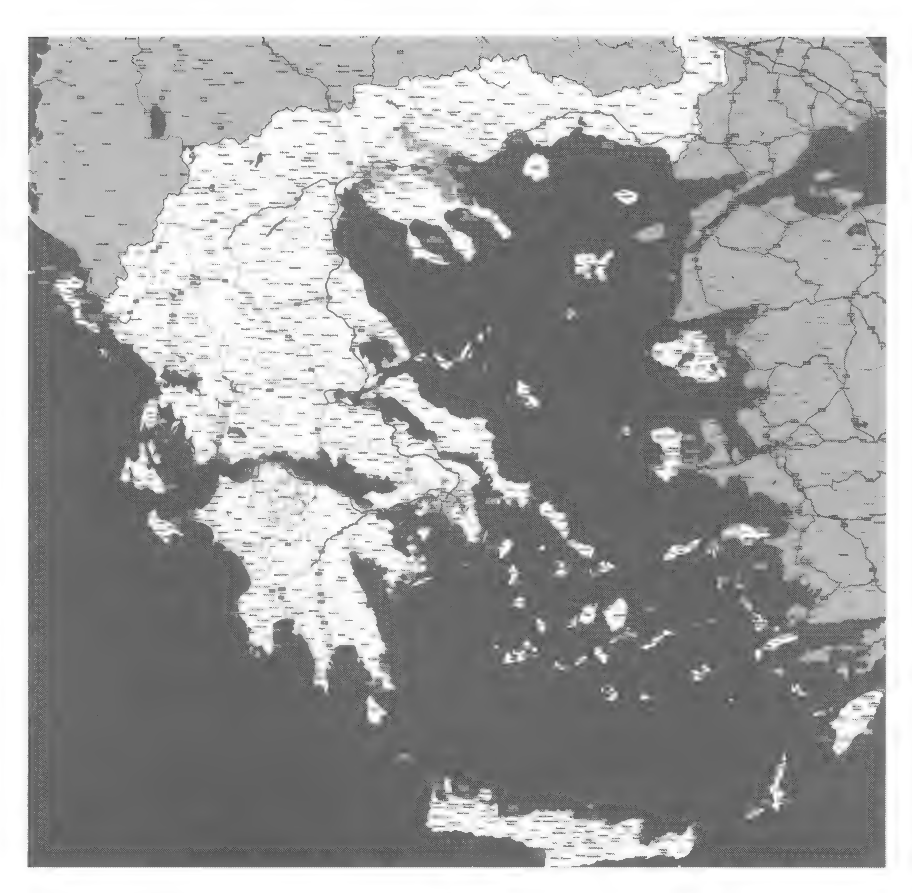
нованиях в метании копья. Он мужественно-прост, сосредоточен и спокоен. Это не положительные герои, но совершенные люди общества. В отличие от экзистенциально-трагических героев драматургии скульптура апеллирует исключительно к герою уравновешенному, физически и духовно здоровому. «В здоровом теле — здоровый дух». Так убеждали они себя сами, не нарушая «олимпийского спокойствия».

Римский историк Плиний Старший (I век н. э.) в книге «Естественная история» записал: «Поликлет из Сиклоне (мы говорим из Аргоса), ученик Агелада, сделал «Диодумена», статую изящного юноши. Он же сотворил «Дорифора», изображение мужественного молодого копьеносца, фигуру, которую художники называют «каноном»: по ней, как по закону, определяют они правила своего мастерства. Поликлет считается единственным человеком, который теорию искусства выразил в произведении искусства».

«Выразил теорию в произведении искусства» — точнейшее определение. До нас не дошли подлинники Поликлета, Мирона, Лисиппа, Крития и Неспота и многих других. Скульптуры, давно ставшие хрестоматийно-классическими. Но благодаря правилам ваяния (особенно если это римские или эллинистические реплики), можно считать, что мы их знаем приближенными к оригиналу. Что это за правила?

Поликлет несомненно был «пифагорийцем». Основа «канона» в исчисленной гармонии, которая «не отсутствие противоположностей, но их равновесие».

Юноша «Дорифор» хочет от покоя перейти к движению. Или наоборот — от движения к покою? Здесь сокрыто главное. Эта точка неуловима и неопределенна, как частица, именуемая «квант». Она есть, и нет ее, точка и волна одновременно. Между неподвижностью и движением. Он опирается на одну ногу. Такая ком-



Карта Греции

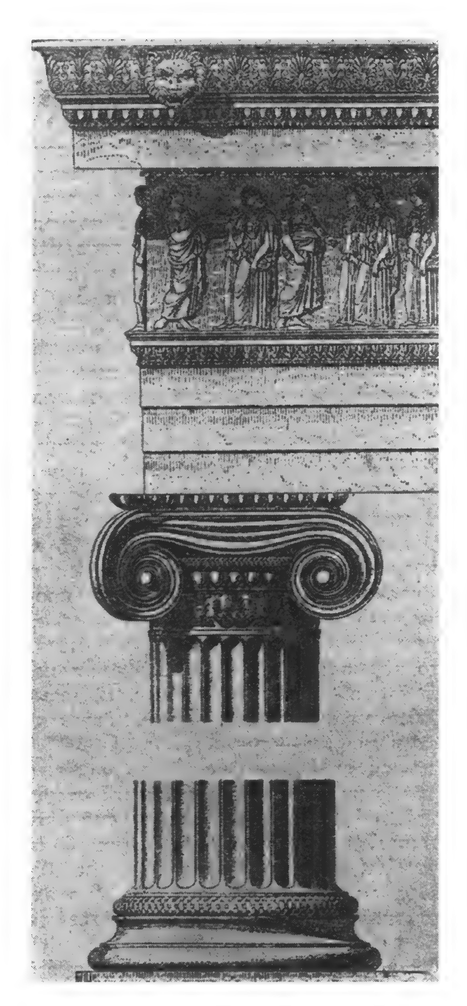
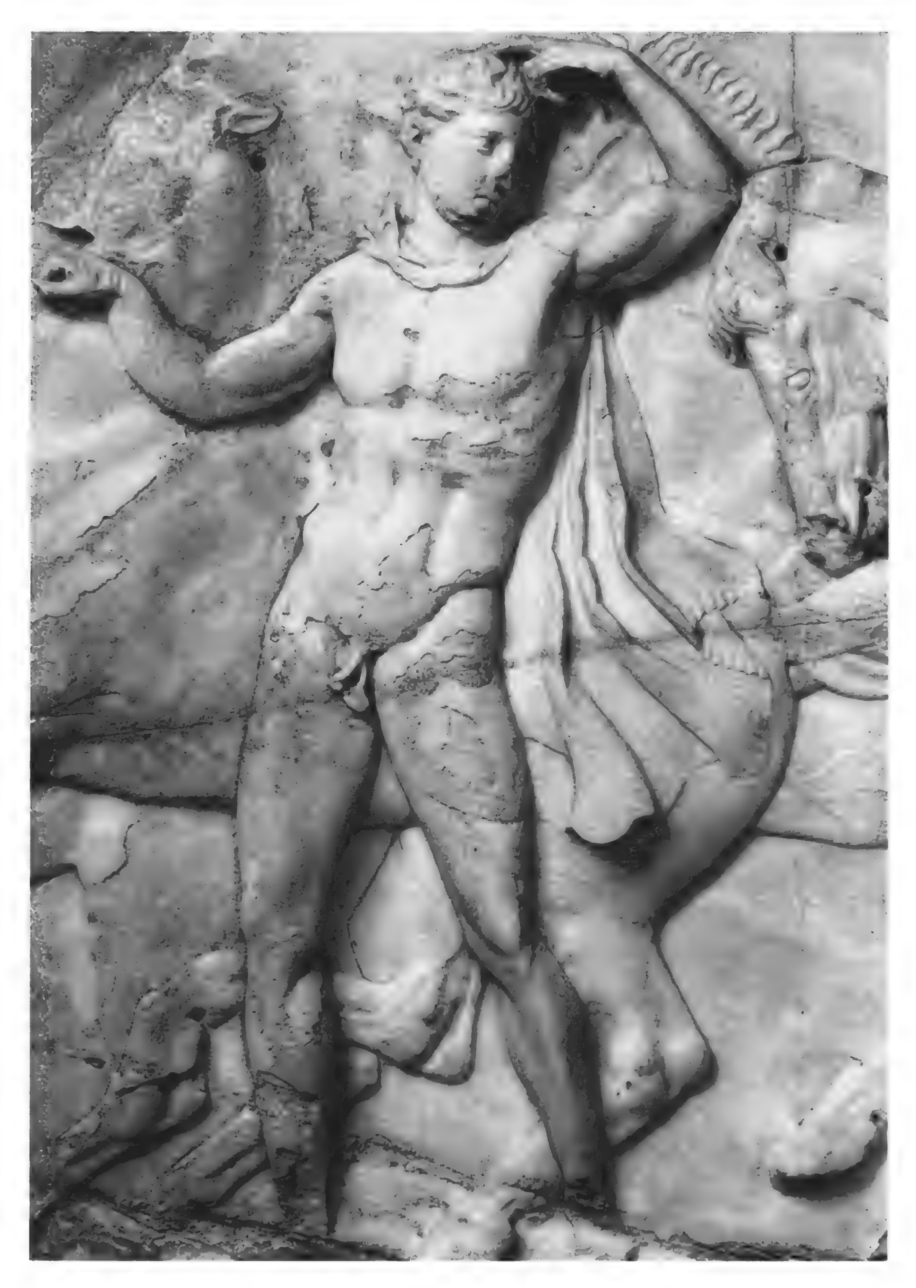


Рисунок модели «ионического ордера» (капитель с завитками-валют и профилированная база колонны)

Эфеб (курос, аполлон). VI–V вв. до н. э. Победитель Олимпиад. Национальный археологический музей. Афины

Парфенон. Северо-западный верхний угол храма. Пример «дорической» архитектуры. V в. до н. э. Афины. Акрополь



Эфеб. Деталь зофорного фриза Парфенона – «Шествие эфебов». V в. до н. э. Британский музей. Лондон

Поликлет из Аргоса. Дорифор-копьеметатель. Канон мужской фигуры. V в. до н. э. Национальный археологический музей. Неаполь

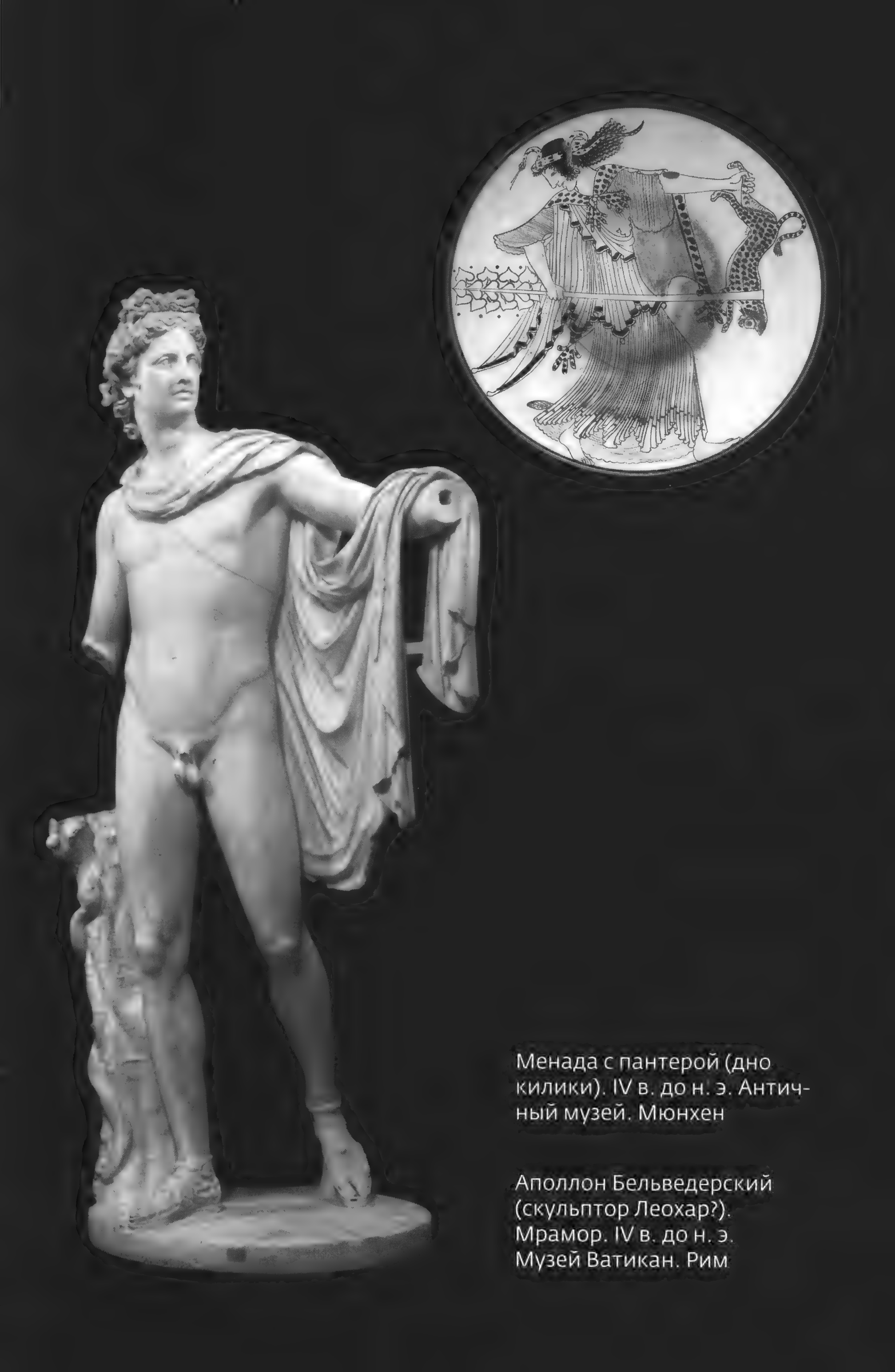
Голова Посейдона (деталь статуи Посейдона). Национальный археологический музей. Афины

Посейдон. Середина V в. до н. э. Бронза. Национальный археологический музей. Афины

Крисилид. Портрет Перикла – вождя афинской демократии. 440 г. до н. э. Мрамор. Городской музей. Античное собрание. Берлин

Античный театр в Эпидавре. V–IV вв. до н. э.

Греческий театр в Помпеях. I в. до н. э.



Менада с пантерой (дно килики). IV в. до н. э. Античный музей. Мюнхен

Аполлон Бельведерский (скульптор Леохар?). Мрамор. IV в. до н. э. Музей Ватикан. Рим

Статуя Афины. Начало V в. до н. э. Мрамор. Национальный археологический музей. Афины

Бегущая Иридия (фрагмент фронтона Парфенона). V в. до н. э. Мрамор. Британский музей. Лондон

Ника, завязывающая сандалию (фрагмент барельефа). V в. до н. э.
Музей Акрополя. Афины

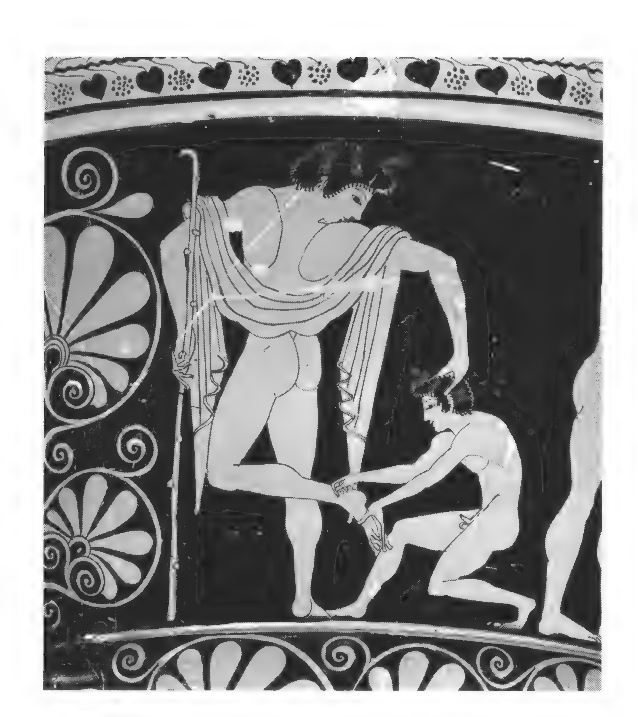
Венера Милосская II в. до н. э.
Лувр. Париж

Ника Самофракийская. Мрамор.
III–II вв. до н. э. Лувр. Париж

Скопас. Менада. Мрамор. IV в. до н. э. Картинная галерея. Дрезден

Пирующие с киликой в руках (деталь росписи большого кратера). V в. до н. э. Музей античного искусства. Мюнхен

Афина перед пирующими. Чернофигурная амфора. Конец VI в. до н. э. Музей античного искусства. Мюнхен



Деталь живописи большого кратера из античного собрания в Берлине

Большой кратер. Юноши умащивают тело перед пиром. V в. до н. э. Городской музей. Античное собрание. Берлин

Афродита. III в. до н. э. Александрийская школа (эллинизм). Мрамор. Лувр. Париж

позиция называется «хиазм». Сколько трудов посвящено этому феномену — композиции «хиазма».

Трудно говорить об эстетических качествах подлинника, ибо он утрачен. Но единогласное признание художественным советом 457 года до н. э. Поликлета несравненным автором, «гением места», выразившим национальный идеал человека-героя, о многом говорит. «Канон» прекрасен. Физические качества совершенного лицом, душой и телом человека — мера всех вещей. Вот лишь основные параметры совершенства. Трехчастное равенство головы — торса — ног соответствует триединству божественной сущности. Голова — 1/8 часть фигуры, лицо — 1/10. Если фигура 18 ед., то стопа — 3 ед., длина руки — 5 ед. Размах рук соответствует росту. Хиазм несимметричен. Если из двух ног сильнее левая, то из рук правая. Движение качелей. В архаике пространство фигуры ограничивал невидимый футляр. Здесь же тело свободно в пространстве, ему легко движение.

Весь обширный комментарий к «канону» от античных философов до Микеланджело, Родена, Пикассо мы приводить не будем. Одна лишь цитата из теологического трактата XIII века «Путеводитель души к Богу», написанного бенедиктинским монахом св. Бонавентурой.

«Так как все сотворенное красиво и неким образом вызывает наслаждение, а красота и наслаждение не могут существовать без пропорций, пропорция же в первую очередь заключается в числах, то с необходимостью следует, что все исполнено числами, а через это число является главным образом в душе творца, а в вещах — главным следом, ведущим к мудрости».

На одной из миниатюр книги 1250 года «Морализованная Библия» Бог-Творец изображен сотворяющим мир — Землю и планеты — с циркулем в руках. С цир-

кулем же изображает Альбрехт Дюрер гения в офорте «Меланхолия». Отсюда латинское средневековое наречение творца Мастером. Но об этом в свое время.

Немецкий астролог и математик Иоганн Кеплер не выпускал циркуля из рук. Небесная механика математических зависимостей Солнца и планет была им также определена понятием «золотое сечение».

Увы, в другие времена замеры идеальных норм будили патологическую фантазию расистов, замерявших прямые носы, пропорции черепа и прочих частей тела у «арийцев» и мечтавших очистить от пестрой расовой скверны все, вплоть до Поликлетова корня. Бедному парню из Аргоса такая слава не снилась. Однако сознание превосходства эллинов над варварами было не чуждо спартанской и аттической надменности. За образец фашистами был взят спартанский тип молодого человека. Вот печальный пример того, как одна и та же гениальная идея «канона» совершенного человека может быть откомментирована в прямо противоположном направлении. Правда, бездушно-формальным колоссам «арийцев» Третьего рейха срок был отпущен короткий, как варианту фарсовому и бесталанному.

До нас дошло три варианта единой идеи Поликлета: «Канон», «Дорифор», «Амазона» с различным положением рук. К V веку до н. э. скульптура обрела еще одно основополагающее свойство будущей европейской пластики. Она покинула блок столба и явилась в блеске объема, изменяясь по мере кругового обхода. Бронзовые и мраморные, масштабные человеку, они живут на своих пьедесталах, дыша воздухом и неба синевой, среди кипарисовых и оливковых рощ или дождя, всегда в гармонии с общими законами Вселенной и Человека. Только условия, созданные неведомой нам системой могли вызвать их к жизни бессмертной и вечному возвращению.

«Хиазм» неопределенностью остановки времени между «было» и «будет» противостоит течению времени. Паузу можно считать основой большинства композиций зрелого периода античности.

Небольшой рельеф («фрагмент фрагмента») из музея Акрополя — «Ника, завязывающая сандалию». Богине победы бескрылой Нике афинян посвящен маленький изящный ионический храм на мысе Акропольского холма. Кажется, он парит между небом и землей. Спустившись на Акрополь, по мысли афинян, она останется здесь навсегда. Трагическое заблуждение победителей в своей несокрушимости. Так что крылья она сбросила преждевременно. Вернемся, однако, к рельефу фриза. Ника бежит и «вдруг» остановилась, чтобы поправить сандалию. Секундная остановка во время бега. Как стоп-кадр киноленты. Движения тела и туники, поднятой ноги, опущенной руки: все невыразимо и божественно прекрасно. Золотистый мрамор, полупрозрачное свечение, чувственное, трепетное, молодое. Секунда прерванного дыхания — и снова бег. Посмотрите на античные скульптуры, рельефы, живопись ваз: композиция всегда строится на мгновении остановленного движения. Кто это писал, не Гёте ли? «Остановись, мгновенье, — ты прекрасно». Какая ностальгия по невозвратному. Остановить совершенное мгновение, на ваших глазах ставшее бессмертным, могли только они — тогда. На вопрос «как?» ответ невозможен.

Откуда брались «только гениальные» художники? Вот один из вопросов, на который также нет ответа. До нас дошли фрагменты, как мы полагаем, хорошо изученной древнегреческой культуры, и все они гениальны, неповторяемо совершенны. Не только идеей, но особой чувственностью отношения к материалу божественного резца. Возможно, художников отбирали уже

в гимнасиях. Они становились учениками больших мастеров, а затем наиболее талантливые и сами становились мастерами. Существовал «профсоюз художников» из разных областей Греции, и этот профсоюз жил по своим законам. Государства воевали, а художники ваяли, строили. Как и актеры, они были освобождены от службы в армии. Уникальная привилегия. На войне могут убить, а гений незаменим. И где взять тогда другого Пэония, чтобы изваял Нику, парящую в воздухе, повисшую над Акропольским холмом, скользящую голыми пяточками по утесу? И чтобы легкий, ласковый ветер развевал ее одежды?

Объединенные союзом, художники получали охранную грамоту экстерриториальных привилегий. Как это понимать?

Полисный патриотизм свят. Это честь мужская и гражданская. Художники-мастера, как и актеры, принадлежали не полису, но сообществу, тому же, что Игры, которое именовалось Элладой. Полисом художников была Эллада, а не город, где он родился. Нарушение гражданского долга, провинность карались высшей мерой наказания — изгнанием из полиса, остракизмом, отделением от патрии. Кому ты нужен, если не нужен родине? Фидия же приговорили к цикуте, как и Сократа, за то, что он изобразил на щите Афины себя и Перикла, т. е. приравнял себя к богам. Это, конечно, красивая и трагическая легенда. По другой легенде Фидий был оправдан, сказав: «У того, кого вы называете Периклом, пол-лица заслонено древком занесенного копья — о каком же сходстве можно здесь судить? А тот, кого вы называете Фидием, изображен лысым неуклюжим стариком — разве стал бы я себя так изображать?» Только тот, кто заслужил изображения, — Герой. Портрет же — в любом случае изображение конкретного человека, персоны, личности. Античные гре-

ческие портреты — изображение совершенного образа, внеличностного, над-личностного героя Эллады. Как, например, юноша Грегор — победитель Пифийских игр и дельфийский возничий. Имя его начертано на цоколе пьедестала. Но тот, кто на пьедестале, уже отрывается от имени, времени, полиса. Какое высокое и скорбное для нашего сознания отношение к человеку. Легенда рассказывает об одной матери (спартанке, разумеется) близнецов, победителей на колесницах. Она молилась в священной роще (пока ее мальчики спали после победы) Аполлону, чтобы он забрал их во сне, ибо ничего более высокого в их жизни уже не будет. Аполлон внял слезам и молитве этой примерной матери. Но какие бы красивые легенды ни рассказывали, вопрос об условиях, созданных специально, искусственно, дал невероятный результат — взрыв гениальности в искусстве. До нас дошли лишь некоторые имена. Кто-то безымянный, коснувшись рукой мрамора, создает маленькую кору или Алтарь любви и творит никогда не могущее быть повторенным чудо красоты. Греки поклонялись красоте и обожествляли ее.

> Нет, осудить невозможно, что Трои сыны и ахейцы
> Брань за такую жену и беды столь долгие терпят.
> Истинно, вечным богиням она (Елена) красотою
> подобна!
>
> *Гомер. Илиада*

Художники, как творцы национальной идеи, служили красоте и гармонии как высшему порядку, религии, не имея имущества и семьи. Им не полагалось ни семьи, ни имущества. Художники работали по заказу храма, города или (что главное) Олимпиад. Пять или семь человек брали один и тот же заказ и для его исполнения получали одни и те же возможности для рабо-

ты. По истечении срока мастера собирались, показывали друг другу свои работы и решали, какую скульптуру оставить. А кто решал? Кто объективный арбитр? Как правило, решали только те, кто работал над заказом, и никто больше — ни политики, ни военные, ни народ. Художнику надевали глиняную табличку с именами участников и отмечали первые имена победителей. Кто получал большинство голосов, тот и победитель. А остальные шедевры? Их уничтожали сами скульпторы — так сказать, превращали в пыль и щебень. Сказал же один русский писатель, что «свежесть бывает только одна — первая, она же и последняя». Правда и то, что в конкурсе драматургов имели право на постановку две первые премии. Говорят, Софокл получал всегда второй номер.

Мы знаем о конкурсе, когда исполнялся заказ на скульптуру победителя в метании копья. Единодушно был избран Поликлет. Этот демократический союз художников был разрушен Пелопоннесской войной. Эллинизм избрал иной путь. Еще не рухнула Олимпийская демократия, но уже появился придворный заказ. Соответственно и результат другой. А миф о Пигмалионе относится к золотому веку античности. Художник мог любить лишь свое творение, и более никого. Он должен был вдохнуть в него жизнь, одухотворить свое создание, одушевить косную материю, сделать ее себе равной, нет, выше, потому что бессмертной. Из всех вариантов оставался лучший на суде требовательных профессионалов. Много позже, во Флоренции XV века, «горшечники» (цех художников) во главе с Донателло стремились возродить хотя бы отчасти этические и организационные идеи древнегреческого феномена. Результат тоже был хорош, но невозможно вернуться на две тысячи лет назад, и даже на меньший срок возвратиться никуда нельзя. Однако по свидетельству Ва-

зари, заповеди «союза горшечников» были такой попыткой. «Горшечники» — те, кто из бесформенной, аморфной массы камня, красок, глины творят форму, высший художественный замысел. Идею-образ подобно тому «горшечнику»-мастеру, который сотворил все образы, а из праха — по своему подобию образ. Горшечники-мастера — творцы совершенных форм-образов.

Античность — генетика европейского художественного сознания. Не обязательно в прямом угадывании форм или образов. Античность в поисках системных гармоний мира, в европейской философии, в традициях театра, например русского театра и архитектуры. В духовной положительности человека и веры в свершение.

Чаши, кувшины, светильники, поильники, тарелки, тара для хранения продуктов, погребальные урны. Предметы домашнего обихода и таинственных ритуальных обрядов были творением рук горшечников, гончаров-керамистов Эллады.

Гордость любого музея — греческая расписная ваза, а для учебников и научных исследований черно- и краснофигурная вазопись, была на самом деле первоначально (пока не стала предметом сувенирной промышленности) утварью для античного ритуального пира.

V
Пир

Античный пир — особый ритуал Эллады, уникальный, так же не имеющий аналогий, как Олимпийские игры, школы эфебов, союз художников. Разве что отдаленно напоминающий китайское или японское чае-

питие. По сути, а не по форме ритуала. Потому что и пир, и чаепитие есть, по выражению богослова отца Павла Флоренского, «вырезка из жизни». «Вырезка из жизни» — это ритуально-праздничная жизнь по отношению к жизни бытовой повседневности, ее течению. Пир же снова, как и все главное в Элладе, — остановка течения. Греческий пир был так важен, что дом, в котором жили, назывался «триклиниум». «Триклиниум» — это когда ложе-клине сдвигаются наподобие буквы «П», т. е. три (или пять) клине создают композицию-дизайн, наиболее точно соответствующую условиям пира.

Ложе-клине были главной мебелью в доме. Они служили ложем, под крышкой которого хранились одежда и посуда. Дизайн — художественно осмысленное пространство интерьера. Видимо, название дома «триклиниум» возникло вместе с пиром, все в том же VIII или VII веке, и размылось, как и все эллинские традиции в эллинизме, с распадом македонской державы, когда вместо «художественных» регуляторов Эллады верх взяли местные традиции, что вполне понятно. Римский же дом называется «атриум», и смысл его в объединении вокруг иного социального центра.

Итак, когда наступало время пира, клине сдвигались в триклиниум. Пиров было великое разнообразие: по случаю государственных, семейных и религиозных праздников. Но мы имеем в виду пир, который обязан был устраивать муж — свободный гражданин полиса. Эталонным принято считать «аттический пир».

Пир считается правильным, если гости почти не знакомы друг с другом. Пир состоял из двух частей: диалогов и оргии. Или, как принято говорить, «аполлической» и «дионисийской». Беседы и диалоги на пиру также не бытовые, но о ценностях, поднимающих че-

ловека над временем, в остановленном вне-времени. Одно из дошедших до нас сочинений Платона так и названо: «Пир», т. е. диалоги об истинных ценностях. Сократ же (по одной из версий о смерти), поднеся чашу цикуты к губам, сказал последним слово «пир«. Перед пиром гости умащивали тело специальным кремом, приготовленным на оливковом масле, что делало тело красиво-золотым, надевали пиршественный гиматий, голову украшали венком из листьев винограда. Пир обслуживали сыновья или специально приглашались подростки из школы эфебов. После омовений и приготовлений гости возлежали на клине. Между триклиниумом ставился длинный стол со скудным угощением, что-то вроде легкой закуски из оливок, сухой лепешки, сушеного винограда. Вносили пиршественную утварь. Ставили пиршественную посуду — килики для возлияний, в гидриях приносили родниковую воду, в амфорах — вино, которое смешивали с водой в специальных кратерах.

Греки вино хранить не умели, пили отменную кислятину. А что до спартанцев, то «лаконский» пир (на 15 человек) выдержать мало кто мог. Пили и какую-то гадость из бычьих потрохов. Древние сплетничали об Алкивиаде, перебежчике-полководце и философе, ученике Сократа. Будто красавец Алкивиад, перебежав к спартанцам, явился на пир шикарно одетым, подкрашенным и выпил то пойло не поморщившись. Лучшей проверки в глазах самих же хозяев быть не могло. Пир не был развлечением и утешением, он был испытанием. На пиру надо уметь себя вести и во время диалогов, и во время оргии.

О чем же шла речь между мужчинами во время пира? О политике, игре на бирже, скачках, женщинах, детях? Нет. На пиру исключались такие темы как: хорошие и плохие правители, хорошие и плохие люди,

богатство мое и моих соседей, моя семья, жена и дети и, наконец, мои убеждения. О чем же говорить, если о деньгах нельзя, сплетничать тоже и о семье тоже? Для того служили сосуды и изображения на боках и донцах. То есть черно- и краснофигурная живопись не была просто украшением черепка. Их рассматривали, подносили к глазам, а точнее, они давали старт, импульс разговорам-диалогам пира. Не случайно же, говоря «краснофигурная ваза», мы подчеркиваем первенство или первичность нарисованных сюжетов, фигур, а потом уже их значение.

Позже, когда ритуал пира превратился в солдатскую попойку (а этот период наступил уже при Александре) или в блуд — примерно со второй половины IV века до н. э., расписную греческую керамику стали более широко, чем раньше, продавать и расписывать на экспорт, т. е. делать тиражи. Она стала дорогим украшением и предметом коллекционирования. Сегодня это сувенирная промышленность. Но в легендарную эпоху Олимпийской демократии пиршественные керамические сосуды были содержательной частью жизни. Расписной черепок античной керамики — богатство и украшение музеев — изучается наукой по разделу «живопись». Роспись керамических сосудов была вызвана к жизни теми же причинами, что и вся художественная жизнь Древней Греции, т. е. меньше всего декоративными. Сегодня картинки на стенках амфор и килик рассказывают нам об исчезнувшем мире больше любых историков и книг.

Движение от архаической чернофигурной росписи к более поздней белофонной не просто технический прогресс, но процесс сложной картины духовного развития. Ваза античная в период расцвета эллинской культуры, т. е. с VII по IV век до н. э., медленно «становилась», но «стала» собой. В эпоху эллинизма она не

развивалась, а повторялась с некоторыми вариациями. Тогда-то изготовители наладили производство роскошных предметов для экспорта. А в эпоху расцвета вазы нужны были для жизненно важного занятия, для чего-то главного в жизни, и значение их было совершенно утилитарно и уникально. Конечно, форм было много (более 24) и много назначений. Но бытовую керамику для повседневности, для хранения зерна, в данном случае мы не рассматриваем. Она изготовлялась из другой глины и художественно была иной. Керамика, изделия из глины — материал, который уже тогда использовался широко, в самых разных хозяйственных целях. Стеклом славился Рим. В Египте умели делать фаянс. Посуду для хозяйства, хранения, перевозки вина, пшеницы, оливок изготовляли всегда, во все времена и цивилизации. Это была тара.

Еще со времен Средневековья художники именовали себя мастерами, ибо были подобны тому МАСТЕРУ, что сотворил все сущее и нас. Он сотворил из глины праха Адама. Из земли слепил, из глины. Черепок и череп имеют единый корень. И много килик для возлияний мастера керамики Греции делали в форме прекрасных голов и пили из них на пиру, создав определенную традицию. И совсем поздним отголоском (вы помните!), в смешении всех традиций, по описанию Михаила Булгакова, из черепа Берлиоза пил на своем пиру сам Воланд в романе «Мастер и Маргарита».

При таинственных обрядах, особенно в более поздние времена, из черепков и даже черепов делали чаши, украшая их драгоценными камнями. Живший в бочке Диоген (IV век до н. э.), для которого философия и образ жизни нерасторжимы, философски нищенствовал, и последнее, от чего он отказался, была его чаша, вернее сколок, черепок от чаши. Это очень интересный вопрос о мастере и его творении и черепке.

Пока вернемся к нашей пиршественной утвари. Она расписана сюжетами мифологическими, историческими, спортивными. Сюжеты изображения были предметом обсуждения. Каждый из пирующих говорил, высказывал свое суждение, импровизировал, цитировал Гомера или других поэтов, дискутировал, т. е. диалогически участвовал в историко-литературном диспуте на «главные», а не житейско-проходящие темы.

Стоит ли удивляться, что именно Греция, родина диалога об истинных вещах, стала родиной европейской философии. Демократические диалоги об истине на пиру — не это ли основа для развития философии?

Вино смешивали с родниковой водой, кровь Диониса — с чистотой родниковых вод. Дионис и Аполлон соединялись воедино, приобщая, причащая их, эллинов, к высшим формам бытия. Пиры, конечно же, сопровождались музыкой. Особенно оргическая, дионисийская часть пира. Кифары, флейты, маленькие барабаны. Музыка, к слову сказать, сопровождала и войну, и торжества, и соревнования, и пиры. В сочинении «Государство» Платон музыку ставит во главу всех искусств. Ее мелодику-лады и ритм, которые есть отражение «музыки сфер». Философ Боэций, живший на рубеже IV–V веков н. э., был царедворцем при варварском готском дворе Теодориха. В трактате «Наставления к музыке» он утверждает, что «душа мира» слажена именно музыкальным согласием. Еще пифагорийцы знали, что разные музыкальные лады по-разному влияют на психику человека, и выделяли резкие и умеренные ритмы, пригодные для укрепления духа. Мелодии и ритмы вялые и чувственные. Пифагор, говорили, вернул захмелевшему юноше покой и уверенность в себе, дав ему послушать мелодию в ритме спондея, основанную на гипофригийском ладу (ибо фригийский лад

действовал на него возбуждающе). Пифагорийцы засыпали под определенные ритмы, просыпались под другие. Современные теории лечения музыкой недалеко ушли от пифагорийских и платоновских. Музыка сводит с ума и врачует душевные раны. Волшебник Просперо, герой «Бури» Шекспира, владеет всей партитурой влияния музыки на человека. Шекспир развивает теорию музыкальной энергетики, когда Просперо рассказывает Миранде о жизненной добродетели. Его слуга, дух Ариэль, своим пением излечил душу и безумным герцогам.

Однако пора вернуться к началу пира, с расставленной перед пирующими едой и утварью. Возлежавшие на клине были свободны в беседе, а говорить обязан был каждый. Ведущий пир (слабой тенью которого стал современный тамада) искусно направлял беседу. Пир, равно как Игры и театр, знаменует высший порядок вещей, резонанс божественного порядка Вселенной. Пир, как театр или Олимпиады, целью своей имеет особый тип ритуального очищения, обновления, т. е. катарсиса. А потому поведение и диалоги пира особые и особая утварь, которая, как мы уже упоминали, была частью пира.

Формы пиршественных сосудов повторяли строгую концептуальность архитектурного ордера. Это тоже свидетельство пира как части стиля. Килики, кратеры, амфоры, гидрии точностью форм и пропорций подобны вечным абсолютам скульптурно-архитектурных канонов. Непременные орнаменты свастических меандров и растительности — символы вечно возвращающегося циклического времени. А рисованные сюжеты — это сцены жизни, спорта, мифа, истории. Иллюстрации драматургических сюжетов, которые сближают ритуал пира с театром, философией, спортом. С Аполлоном и Дионисом.

Чернофигурные вазы многоречивы с подробным изложением деталей сюжета, сцен поединков, военных и героических событий. Каждый из пирующих должен был знать сюжет, проиллюстрировать его стихами Гомера или комментарием из драматургии великих трагиков. Назвать точно имена актеров и т. д. Нелегкое это было дело — пир.

На пиру говорили высоким стилем. Восхваляли красоту ритуала и чаши. «Амфоры, лекифы, фиалы / Арибаллы и самый малый / килик, все — живое чудо: / В чертах разбитого сосуда, / Загадку смерти разреша, / томится вечная душа. / Жить красотой и мудростью непроходящих ценностей — краткий миг пира».

Хочу запеть о Трое,
Хочу запеть о Кадме,
А лира, моя лира,
Звенит мне про Эрота, —

это о дионисийстве пира. Так писал певец любви и веселья Анакреонт (V век до н. э.), создатель целого жанра европейской «анакреонтической» лирики. «Что смолкнул веселия глас? / Раздайтесь вакхальны напевы, / Да здравствуют юные девы!» — пел два с половиной тысячелетия спустя Пушкин.

На пиру говорили вдохновенно и о Трое, и о Кадме, и о подвигах Геракла, о беге, и об Эроте, о метании копья и колесницах.

Аполлон и Дионис покровительствуют театру, поэзии, музыке, красноречию.

Птица Аполлона — ворон-прорицатель. Аполлон прорицает через пифию дельфийскую, сидящую на прорицалище над расселиной скалы.

Аполлон Мусагет, водитель муз. Высокие искусства и науки под его покровительством. Он свет-Феб

и наставник молодежи — эфебов. Красноречию и диалогам пира — тоже покровитель Аполлон. Он — кифаред и настраивает «музыку сфер» на мировую гармонию.

Что значит гармония сфер? Это семь планет (семь нот современной гаммы), вращаясь вокруг Земли, звучат каждая в своем единственном регистре (и цвете), создавая «созвучие сфер». На сегодня планет стало больше. Но от этого «музыка сфер» никуда не исчезает. Он учредитель и покровитель театра. Дионис же — интуиция, чувствительность, органичность, покровитель побежденных. Дионис в сопровождении бубнов, флейт, барабанов идет со своей гулящей свитой менад и сатиров. Его мистерии связаны с древним культом Земли, Смерти и Возрождения. Македонский любил повторять, что он сын Диониса и Осириса.

Дионис — трагический бог, бог живой. Земля и хлеб, вода и вино-кровь связаны с дионисийскими культами. Возвращение античности в начале XX века было бурным во всем мире, в России же особенно. Киммерийский Коктебель, Макс (Волошин), воплощенный античный дионисийский персонаж, были уже не «возвращением», но воплощением, физическим чувством античности. «Бессонница... Гомер... Тугие паруса / Я список кораблей прочел до середины,/ Сей длинный выводок, сей поезд журавлиный, что над Элладою когда-то поднялся», — писал Мандельштам.

В сложнейшей культурной мистерии пира боги встречаются не в оппозиции, но дополняя друг друга.

Изображения скользят по объему сосудов, так что кажутся театром теней на плоской поверхности экрана. Вазы расписывались так, что объем выпуклого бока воспринимался плоскостью. В чем секрет иллюзии? В XX веке этот пространственный фокус распознал Пабло Пикассо. Но для него куда большее значение, чем чер-

нофигурный театр теней, имеет чувственная подвижность, легкость рисунков краснофигурного и белофонного периода, когда линия создает ощущение объема.

К V веку до н. э. в росписях появились новые темы, стало больше спортивных состязаний, изображений пира, дионисийских оргий, хороводов, танцев, гетер, сатиров. И о том, каков был ритуал пира, мы узнаем из рисунков на вазах. Изменилась жизнь — изменилась книга пира. Переоценить значение краснофигурной вазы для всей дальнейшей культуры невозможно. Не написан еще труд «Краснофигурная и белофонная вазопись в европейской живописи и танце». Вазопись и есть основа европейской графики.

В бледных локонах злые рожки,
Окаянной пляской пьяна, —
Словно с вазы чернофигурной
Прибежала к волне лазурной,
Так парадно обнажена, —

описывала Ахматова в «Поэме без героя» менаду, «Коломбину десятых годов», свою подругу Ольгу Глебову-Судейкину. Мы поправили бы: «краснофигурной». Чернофигурная была лишена свободы и легкости движения. Она больше похожа на театр теней. Тела свободно движутся в краснофигурном пространстве, а не только параллельно плоскости, как в чернофигурных драмах театра теней.

Разница двух принципов — «черного» и «красного» — пространственная. В «красном письме» художник относится иначе к тугому боку кратера и амфор.

Реформатор классического балета Михаил Фокин в книге «Против течения» пишет о 10-х годах, когда он ставил «античные» балеты «Дафнис и Хлоя», «Сон Фавна». Он просил композитора «Дафниса и Хлои» Равеля

найти античную музыку, но ее, естественно, оказалось недостаточно для такой работы. Подобно буквенному алфавиту, сделавшему возможной современную поэзию и письмо, греки создали октаву с разделенным звуком, создали музыкальные лады, но это, как и почти все в Элладе, дошло фрагментами идей. А вот вазовая хореография описана как движение и танец в краснофигурной вазе — полно. «Балет «Фавн» поставлен весь так, что герои движутся в профиль. Получается ряд фризов. Группы очень красивы и точно воспроизводят барельефы и живопись на вазах». (Михаил Фокин «Против Течения». М., 1962. С. 303).

Михаил Фокин пишет, сколько времени он провел в Эрмитаже, изучая и записывая позы, движения, ритм тех изображений, которые сегодня мы можем назвать «балетом вазописи».

То же самое, еще в большей степени, относится к гениальной Айседоре Дункан, которая сама была как бы явившейся нам воплощенной «Менадой» Скопаса. В неистовых дионисийских танцах ее возродились душа и тело гетер античного сна. И ни один вид искусства античности невозможно назвать полным текстом книги эллинов в такой мере, как аттическую вазу.

Чернофигурная живопись по эстетическому канону изображения человеческого тела больше соответствует архаике в скульптуре куросов. Краснофигурная — высокой классике. Она не только обращена к мифу и спорту. В ней много живых деталей жизни. Она зеркало «пиршественных диалогов», живого дыхания былого. Черные тени спроецированы откуда-то силой двойной проекции: от архетипа на вазу и от вазы сквозь тысячелетия к нам. Детали краснофигурного письма чувственны, близки, пропетые Матиссом и Пикассо. (Более подробно о влиянии античном и на живопись, и на графику в XX веке — в другом тексте.) Среди керами-

ческих форм часто встречаются фигурные, скульптурные лекифы и чаши для вина. Это женские головы, чернокожие, девы-сфинксы. Скульптурная ваза — вкушение и вечное вместилище. Это лаброс — двойное значение формы: голова, череп, вечное вмещение живого. И если правда, что созданный эллинами универсальный стиль вечно возвращается, то это прежде всего идеи-формы, но они дошли до нас фрагментарно, кроме, пожалуй, расписных ваз, сравнимых разве что с изобразительной летописью культуры, реальные очертания которой уходят все дальше и дальше.

Невозможно определить суть явления в ее настоящем и будущем лучше, чем сделал это отец европейской философии Платон в трактате «Пир». «Так что же было бы (...) если бы кому-нибудь довелось увидеть высшую эту красоту чистой, без примесей и без искажений, не обремененную человеческой плотью, человеческими красками и всяким другим бренным вздором, если бы эту божественную красоту можно было бы увидеть воочию в цельности ее идеи?

Неужели ты не понимаешь, что лишь созерцая красоту тем, чем надлежит ее созерцать, он сумеет родить не призраки совершенства, а совершенство истинное, потому что постигает он истину, а не призрак? А кто родил и вскормил истинное совершенство, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он».

Платон видел внутренним взором гения не только бескрайность пути того, что он называл «цельностью ее идеи», но раздвоенность этого пути на «истинный» и «призрачный». И мы пойдем за мыслью Платона и постараемся отделить «совершенство истинное» от «призраков совершенства». Аптекарские весы не инструмент художественного определения. В слове «постараемся» нет абсолютности. Христианство, особен-

но христианская иконография, впитывает античность истинного совершенства.

Из центра малоазийской греческой провинции, Константинополя, расходятся пути в латинско-западное и восточно-греческое христианство.

«Второму Риму» наследует православный «Третий Рим» России. (Подробно об этом мы расскажем в соответствующих главах.)

В древнерусском искусстве и ландшафтный ансамбль архитектуры и «ликовая» иконопись в стремлении к гармонии и духовному совершенству ближе всего подходят к Платоновой идее «истинного совершенства».

Но долгий путь утомил героя. По мере удаления от своей патрии он теряет объем и вес. Из атлета и пирующего эллина превратился в аскета. Покинув мир дольний, перешел в мир горний — так античность перетекала в ликовое христианство.

С принятием христианства античность не исчезает, но существует параллельно византийской мысли, питает ее, особенно на ранней поре.

Античность и христианская культура — специальный предмет исследования следующей книги.

Что же до формального подражания, возвращения к формам и образам античного мира, вызывания «призраков», — это ищите в «классицизмах» и традициях Европы. Ярче всего в философском, литературном, архитектурном и скульптурном опыте вечного возвращения. Возвращение греческой античности многолико и постоянно. Как ни странно, начинается оно уже в III, II веках до н. э. в эпоху эллинизма.

Все посетители Лувра непременно останавливаются возле Венеры, найденной в 1820 году на острове Милос, а потому названной Милосской. Сколько легенд о войнах из-за нее между европейскими странами, драк и похищений. Эхо Елены Троянской.

На довоенных косметических коробочках духов и пудры, называемых «Элладой», она отождествлялась с миром Древней Греции. «Где у вас стоит Эллада?» — спрашивали посетители Музея изобразительных искусств, желая увидеть копию прославленной богини. Она почти так же знаменита, как «Джоконда».

Поэт Осип Мандельштам в грустно-ироническом стихотворении писал:

«Греки сбондили Елену по волнам / Ну а мне — соленой пеной по губам / По губам меня помажет красота / Строгий кукиш мне покажет пустота...»

«Венера» создана, видимо, на рубеже II и I веков до н. э. в подражание школе Праксителя, стилизована в манере высокой классики. Внимательный взгляд увидит разницу и в отношении художника к материалу. Тяжелая, грубоватая драпировка, куда-то делась одухотворенная трепетность, пластичность, тайна... Между ее созданием и классическим образцом прошло 250–300 лет. Примерно столько же времени, сколько разделяет «Мир искусства» начала XX века Александра Бенуа от его изображений Франции Людовика XIV. Это не буквальное сравнение, скорее образ или аналогия.

Но ведь есть что-то в бесплодности усилий ее реставрации. Археологи I века до н. э. уже столкнулись с утраченными, поврежденными произведениями раннего греческого искусства. Уже Александрия делала копии античных скульптур для стадионов, дворцов, парков. Подлинная античность (V–IV вв. до н. э.) уже тогда ценилась очень высоко.

А может быть, у Венеры Милосской изначально не было рук? Это не утверждение, но допуск. Может быть, эта композиция изначально была такой, какой ее нашли? И руки ей приставить невозможно?

Сила художественного гения все еще была велика и в эпоху эллинизма, но условий, породивших культуру

олимпийских демократий, школы эфебов, пира, естественно больше не было. Для доэллинистической Греции, Эллады «до Македонского», как всегда во всем мире, важна была мистерия творения, когда именно искусство было важнее войны, а пиры — повседневности. У государств, управляемых династиями сатрапов Александра, жизнь была иной. Римская волчица уже подняла свою голову с готовностью поглотить и Грецию, и всю македонскую державу.

А при Августе Октавиане, римском императоре, собирателе греческой античности, в I веке н. э. было артикулировано понятие «классического», было перечислено то, что входит в это понятие. Эллинизм классическим уже тогда не считали. Начинается эпоха «классицизмов» с воображаемой, а не подлинной Древней Грецией, учебной, обязательной, наставнической, которая дошла до Ренессанса и великих археологических открытий античного мира в XIX веке.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Viva Roma!

Я– пасынок державы дикой
с разбитой мордой.
Другой, не менее великой, –
приемыш гордый,
и счастлив в этой колыбели
Муз, Права, Граций,
где Назо и Вергилий пели,
вещал Гораций.

Иосиф Бродский

Что за удивительный город этот Рим. Вечный воистину. Не бессмертный, но вечный. Не об одном городе в мире за всю памятную человечеству историю не было написано столько книг, исследований, эссе, столько стихов и признаний.

Вечный город уникален как бы «просвечиванием»: наложением одного слоя времени на другой. Античность проступает сквозь Средние века. Ренессанс — сквозь все последующие времена, даже сквозь псевдоклассицизм эпохи Муссолини. В этом городе время проходит тебя насквозь, и ты проходишь сквозь время с легким дыханием и восторгом души. Рим знавал разные времена. И такие, когда форумы императоров служили пастбищем для коз, — тоже. Аллегория Рима — державная Волчица и всегда изображение Женщины.

В начале XIV века был распространен рассказ некоего Фацио Дельи Уберти о его совместных прогулках с античным географом Солином. И будто встретили они увядшую, со следами былой красоты женщину (аллегорию Рима), которая поведала им свою печальную историю. Не все, однако, было так печально в XIV веке.

Рим, основанный (согласно легенде) в VIII веке до н. э., в конце III века н.э. утратил свое значение столицы империи, а в 330 году император Константин Великий сделал столицей город Константинополь в малоазийской провинции — Византии. В 495 году империя распалась на Западную и Восточную. При этом столицей христианско-католической Западной Римской империи остается Рим. Город хоть и папский, но в те времена слабый и провинциальный относительно новой Византии — Второго Рима.

Но, как мы знаем, Рим все же не погиб, он всегда жил своей жизнью, несмотря на несметные испытания, выпавшие на его долю. Варварские набеги, пожары, междуусобицы, интриги. Он оставался католической столицей и мифом древней истории. Постыдную, как и триумфальную, историю стереть невозможно. В отличие от новодельной Восточной империи, которой эта история только предстояла. «Византия — христианский этнос», — напишет историк Лев Гумилев.

Что имел в виду Лев Николаевич? Пестрый этнический состав новой империи не имел исторических общих культурных традиций. Они не создавались постепенно, становлением, но явились как бы «сверху» через единую христианскую идеологию. Христианство и создавало единый духовно этнос, общее поле, где корни шли не снизу вверх, но прорастали сверху вниз. Вот такой парадокс Византии как христианского этноса.

Некто Чириако Пицциколли д'Анкона, торговец и антиквар, ежедневно объезжал город на белом коне и делал опись античных храмов, театров, дворцов и терм, обелисков, акведуков и триумфальных арок, мостов и колонн. Он изучал свою дохристианскую историю, «желая оживить мертвых и познакомить с ними современников». Этот замечательный человек составил первый

«Путеводитель». Он снимал планы города и делал зарисовки того, что осталось от далеких времен. Он сделал странную работу, сблизив и сплавив Рим античный с Римом христианским, показав удивительный феномен «просвечивания» одной исторической кулисы сквозь другую. Уже в начале VII века, в 609 году, римский Пантеон, возведенный во II веке, стал церковью Санта Мария Ротонда и является ею до сих пор. Первыми археологами и собирателями римской античности были ученые монахи-бенедиктинцы уже в V или VI веке. В конце VI века власть (после нашествия лангобардов) от Византии снова перешла к римским епископам-папам.

Рим всегда сохранял дыхание живой жизни, и даже есть такой латинский термин «renovatio» — обновление. Обновлений было множество, потому что даже в эпоху раннего Средневековья сохранялась тесная связь со всей античной культурой и чтились глубоко ее руины. А в базиликах обустраивались церкви.

I
Жизнь как театр

Весь гений Древней Греции был вложен в создание идей ордерной архитектуры, театра, философии, скульптуры — основы духовной идеологии всего будущего европейского мира вплоть до сего дня.

Весь гений Древнего Рима был вложен в создание государства, прототипа всей европейской государственности: республики и империи. С чего началась римская республика? С принятия в 451 году до н. э. децемвирами свода гражданских, общих для всех законов, или, как их называют, Двенадцати таблиц. Гражданские законы, госструктура, т. е. юриспруденция — основа римской государственности. Клятва при народе на

Конституции, на своде, кодексе законов — во-первых. Регулярная армия с профессиональным офицерским составом — во-вторых. Государство зиждится на союзе армии и юриспруденции.

Латынь — язык юристов, командиров, афористический язык острословов, «золотая латынь» — язык новой жизни и писателей-историков. Речь, стиль речи (например, риторика Цицерона) стали образцом эстетики слова для последующих времен. Историков, археологов, правоведов, государственников, писателей, поэтов интересовала римская история.

Греция создала совершенные формы культуры вопреки общим правилам: отсутствию единой государственности, границ, непрерывных междуусобных распрей. Греческий феномен — в национально-духовном единстве вокруг Олимпиад, вопреки лоскутному полисному разноголосью. Рим создал прецедент государственности и государственной же культуры.

Мы смотримся в Древний Рим, как в зеркало. В его потемневшей, растрескавшейся поверхности мы узнаем себя: лица, привычки, карьеризм, тщеславие, шикарность, игру со смертью и с жизнью. Пожалуй, с этого и стоит начать: с игры со смертью и жизнью. Игры во все, со всем и со всеми. Христианство ближе грекоантичным совершенным образам. Рим на протяжении всей своей жизни сохранил главный психологический устойчивый стереотип — страсть к игре. Мир есть театр, и люди в нем — актеры.

Нам подавай зрелищ. А театр — это мы сами. Самоубийство — свободный выбор конца жизни для любого римского гражданина. Не позор, не малодушие, а право. Право самому решать свою судьбу.

В похоронных бюро любого муниципалитета продавались принадлежности для самоубийства. Широко известно, что император Нерон послал философу Сене-

ке, своему учителю, «черную метку» с предложением добровольного ухода из жизни. И когда герой Михаила Булгакова, некто царь тьмы Воланд, предлагает буфетчику вместо мучений в городской больнице публичное самоубийство «в кругу друзей и девушек хмельных», он имеет в виду зрелищные римские обычаи. Чувство жизни как сцены и право самому решать вопросы смерти — уникальная черта римского сознания. Историк Светоний в главе «Божественный Юлий» (Гай Светоний, Жизнь двенадцати цезарей. М. 1993) не без оснований полагает, что игра Цезаря в «заговор с сенаторами» была преднамеренной. Действительно, многое говорит в пользу этой версии. Светоний пишет, что именно такого рода смерть (заговор) была ему желанна. «Когда же он увидел, что со всех сторон на него направлены обнаженные кинжалы, он накинул на голову тогу и левой рукой распустил ее складки ниже колен, чтобы пристойно упасть, укрытым до пят, и так он был поражен двадцатью тремя ударами, только при первом испустив не крик даже, а стон...» Это ведь римское выражение — «играть роль на исторической сцене». Цезарь сыграл ее до конца. Римляне были режиссерами, сценаристами и актерами больших исторических постановок и в частной жизни. Не пропускалось ничего. Переход через мелководный Рубикон знаменуется фразой, ставшей крылатой: «Жребий брошен!» Как это красиво, публично, коротко. Только обратного пути нет. Столь идеальная драматургия запомнилась навсегда. Эту черту своих соплеменников — все превращать в площадное зрелище — замечательно показали Федерико Феллини в своих фильмах и Эдуардо де Филиппо в пьесах. Смешно, пародийно и очень точно. Говорят, что лошадей, которые переходили Рубикон, Цезарь приносил в жертву Юпитеру. Так, незадолго до его смерти лошади проливали слезы и потом опрокинули изгородь и разбежались. Точно такое

же знамение беды описал Шекспир в трагедии «Макбет» в канун убийства короля Дункана.

Чего стоит последняя реплика гениального Августа Октавиана — премьера, преемника и племянника Цезаря. Он вообще был потрясающий актер. И перед смертью сыграл следующую сцену. Сначала привел себя в порядок перед зеркалом и спросил вошедших друзей, хорошо ли он сыграл комедию жизни.

Коль хорошо сыграли мы, похлопайте
И проводите добрым нас напутствием.

Четко и ясно: играть комедию жизни. И кто это говорит? Какая самоирония, вполне современная рефлексия сознания. А вот еще один пример из жизни. Пушкин приехал повидать своего умирающего дядюшку Василия Львовича. И тот, увидав из алькова, что Александр Сергеевич листает альманах, сказал: «А всетаки, как скучен Катенин...» — «А теперь давайте уйдем, — сказал Пушкин своему спутнику, — и дадим дядюшке умереть исторически».

«Я часто думаю — / не поставить ли лучше / точку пули в своем конце. / Сегодня я / на всякий случай / даю прощальный концерт». — Это из стихов советского «римлянина» — поэта Владимира Маяковского, безусловно человека сцены и сценического жеста.

Примеров же из римской истории можно приводить бесконечное количество. Они знали, чувствовали игру «упоения в бою у бездны мрачной на краю». Европа унаследовала эти уроки римской позы, пронеся их сквозь всю свою историю.

«Театр военных действий». Это тоже Рим. Военные действия, и обмундирование армии, и строй, и шаг, и приветствия вошли в плоть и кровь армейского «балета» парадов и армейской военной дисциплины. Итак,

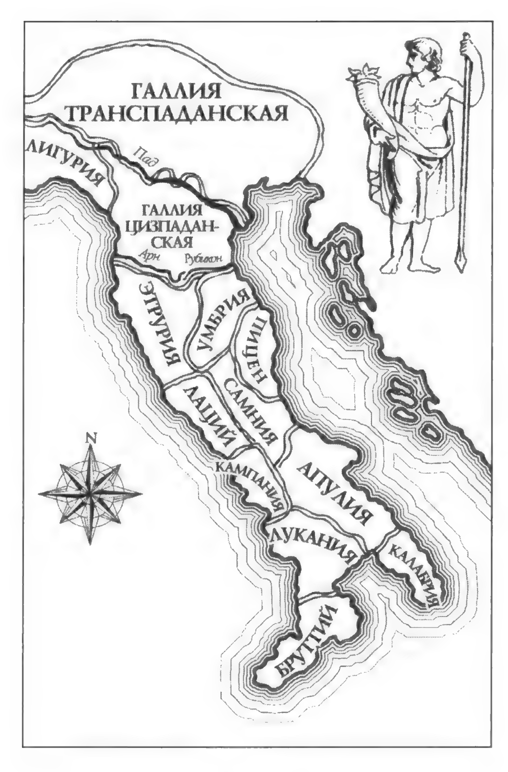
военное действие. Само понятие «действие» сближает жизнь и театр в сценарно продуманном закулисье. Какие глубокие и серьезные умы участвовали в грандиозных публичных постановках. Император-философ Марк Аврелий, сидя на трибунах амфитеатра во время гладиаторских боев, правил рукописи своих сочинений, дабы выразить презрение, несогласие с кровавыми увлечениями сограждан. Дома же, глядя на себя в зеркало, говорил: «Не нравишься ты мне, Марк. Сегодня у тебя лицо Цезаря». Откуда мы это знаем? Да все же было публично. Записывали секретари. Рим любил позу и жест. Жест, как в театре, обретал лингвистическое значение. Жест-действие выброшенной для приветствия правой руки и откинуто-согнутой в локте принимающего приветствия. «Салют! Но Карфаген должен быть разрушен». — «Приветствуют тебя идущие на смерть!» — «Приветствую идущих на смерть!» и т. д. Жизнь, смерть, игра с жизнью и смертью параллельно всем радостям земным. Одновременно: любви к земле, огородам, цветам, воде. Любимый, нигде не бывший «бог яблоневых садов Ветрум» — муж богини покровительницы семьи чистой Весты. Институт семьи с двором посреди дома — атриумом, где хранились лары (покровители) и портреты предков, семейная хроника. Первое частно-семейное родовое дерево — генеалогическая история преддверья «родовой» спеси Европы.

II
Похороны как теар

Пожалуй, среди всех театрализованных ритуалов Рима самый увлекательный — это похороны. Жизнь и смерть сплавлялись в затейливой игре похорон. В Риме и бальзамировали покойников на восточный манер,

и сжигали, кремировали на греческий лад. Интересен был сам ритуал, который складывался постепенно, пока не приобрел наконец устойчивые черты настоящего театрального действа. Покойник к месту своего упокоения (крематорию) проделывал долгий путь в сопровождении друзей и близких. Старшие в семье несли за гробом «маски предков». У граждан был широко распространенный обычай снимать маску еще при жизни. Маске и ее значению в культуре мы посвящаем отдельную лекцию. И маска эта была, с одной стороны, атриумным портретом, вроде альбома семейных фотографий или семейных усадебных портретов и галерей предков в замках и т. д. Но с другой стороны, именно маску мы могли бы назвать основой скульптурного римского и европейского портрета. О портрете чуть позже, а пока вернемся к похоронам граждан и вельмож. Это очень важно. Маски предков несли за гробом члены семьи, а рядом с гробом шел актер, загримированный под покойника. Перед сожжением или погребением актер говорил перед народом и потомками последнее слово с обязательным разоблачением в конце, которого напряженно ждали присутствующие. «Кто привел меня к смерти?» Интересно всем. Тут не до поминок. Потом маска вновь преставившегося занимала свое почетное место в атриуме или в нише крематория.

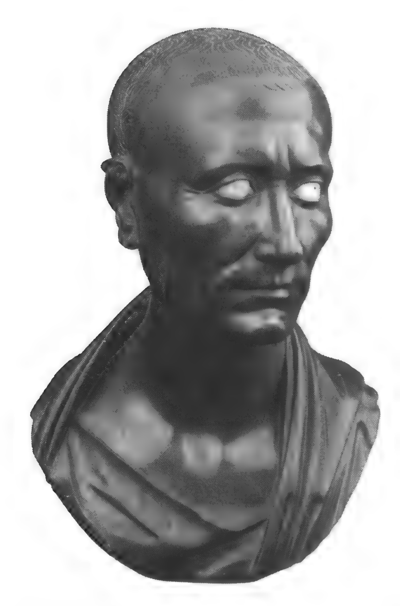
Когда император Нерон хоронил убитую им жену Поппею Сабину, ее на похоронах играл великий греческий трагик Демитрий, да так убедительно, что все рыдали, включая вдовца. Последнее слово за двойником-актером. А затем маска покойного возвращалась в родовое лоно атриума государства или семьи как свидетельство истории или рода. Миланский род Висконти от II века н. э. имел непрерывную историю с атриумной галереей предков, портретами и скульптурами в Средних веках и в эпоху Возрождения. Последний ге-



Карта регионов Италии

Волчица, кормящая Ромула и Рема. Медаль 269 г. до н.э. Национальный музей. Рим

Виктория (Победа). Знак власти Цезарей – императоров Рима



Юлий Цезарь. I в. до н. э. Бронза. Городской музей в Берлине. Античное собрание

Клеопатра. 30-е гг. до н. э. Мрамор. Городской музей в Берлине. Античное собрание

Бюст Цицерона. I в. до н. э. Мрамор. Галерея Уффици. Флоренция

Портрет Брута. I в. до н. э. Бронза. Музей Капитолия. Рим

Амфитеатр Флавиев (Колизей). Внешний вид. I в. до н. э. Рим

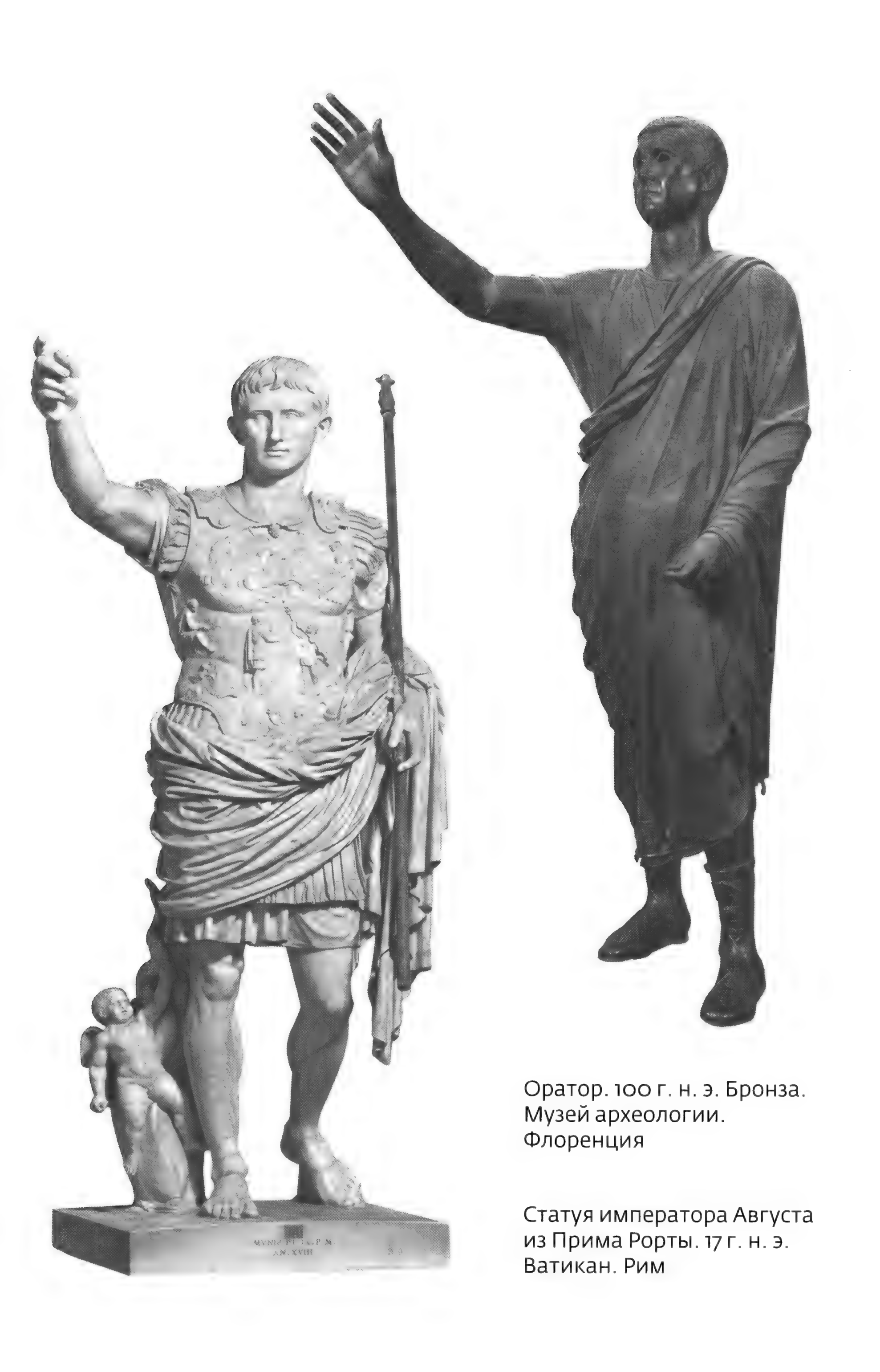
Амфитеатр Флавиев (Колизей). Трибуны и сцена. I в. до н. э. Рим

Триумфальная арка императора Тита. 81 г. н. э. Рим

Триумфальная арка Наполеона. Архитектор Жан Шальгрен (1806–1836). Париж

Триумфальная колонна императора Траяна. Водружена в честь похода на даков. 113 г. н. э. Рим

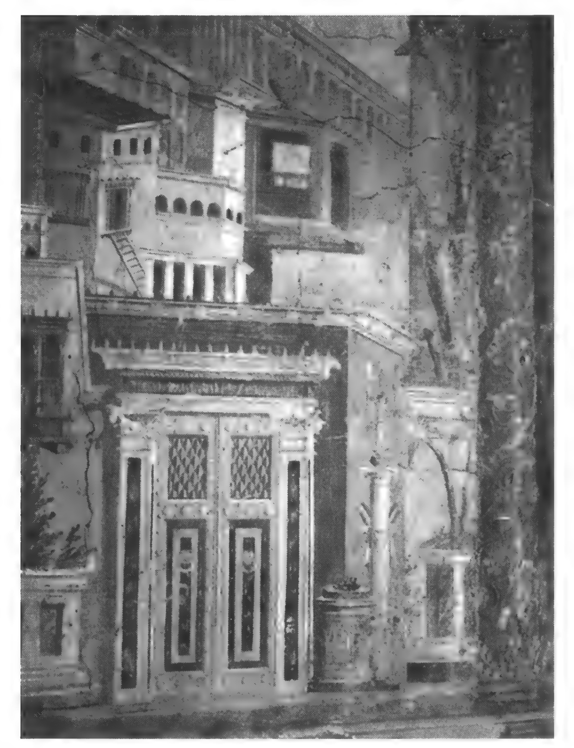
Фрагмент ленты колонны Траяна с рассказом о походе на даков. 113 г. н. э. Рим



Оратор. 100 г. н. э. Бронза. Музей археологии. Флоренция

Статуя императора Августа из Прима Рорты. 17 г. н. э. Ватикан. Рим

Реконструкция виллы в Помпеях. I в. до н. э. – I в. н. э. Малибу. Фонд Пауля Гетти. Калифорния



Городской пейзаж. Фреска виллы Боскорсале. I в. до н. э. – I в. н. э. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

Романтический пейзаж. Росписи виллы Боскорсале. I в. до н. э. – I в. н. э. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

Бюст императора Адриана. II в. н. э. Музей Капитолия. Рим

Вилла императора Адриана в Тиволи (современное состояние). II в. н. э.

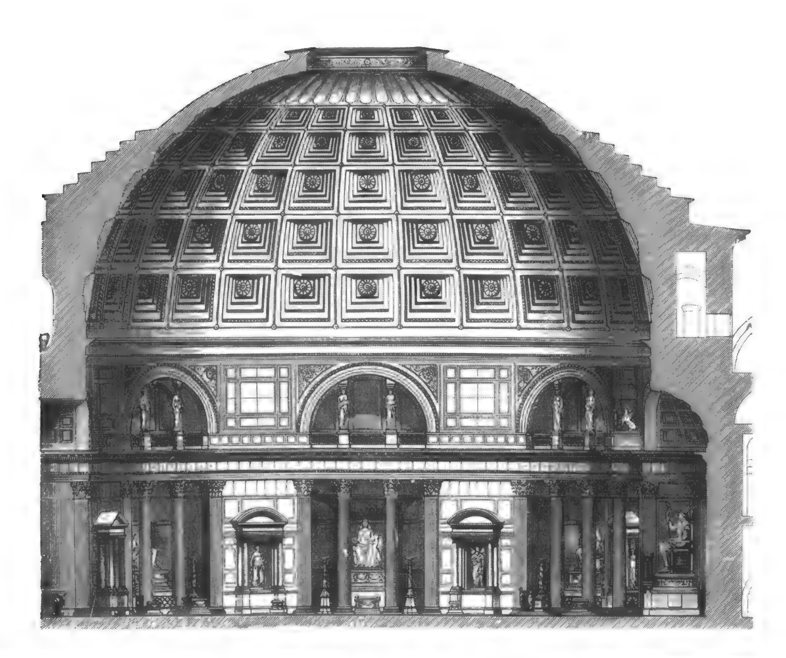
Гробница императора Адриана (замок Ангела). II в. н. э.
Вверху: ансамбль гробницы Адриана
Внизу: гробница Адриана. Внутренний двор

Портрет тогатуса (вельможи в тоге) с масками предков. I в. н. э. Музей Капитолия. Рим

Портрет императора Септима Севера с семьей. 200 г. н. э. Городской музей. Античное собрание. Берлин

Погребальные портреты вольноотпущенника с женой. Конец I в. н. э. Городской музей. Античное собрание. Берлин

Конный памятник императору Марку Аврелию. Бронза. 160 г.н. э.
Музей Капитолия. Рим



Пантеон. Храм всех богов. I–II вв. н. э.
Вверху: общий вид Пантеона в разрезе. Рисунок
Внизу: общий вид Пантеона с площади Рондо. Рим

Фреска «Цветы и птицы».
I в. н. э. Дом Ливии – супруги императора Октавиана.
Музей Терм. Рим

Триумфальная арка императора Константина.
IV в. н. э. Рим

Портрет императора Константина Великого (фрагмент статуи-колосса).
IV в. н. э. Музей Капитолия. Рим

Женщина из Помпей. Фреска I в. н. э. Музей архитектуры. Неаполь

рой Возрождения — итальянский кинорежиссер Лукино Висконти.

Национальные традиции латинской античности, рожденные государством и правом, прошли многие пороги потока времени. В недрах римских обычаев зародился европейский психологический прототип. Вот почему он просвечивает сквозь пласты всех «трав и вер», оставаясь живым и актуальным в отличие от иных, уже мертвых, древних культур. Лица на римских портретах родственны нам, узнаваемы, зеркальны и доблестям и болезням, прекрасны и омерзительны.

Все литературные и кинематографические рассказы о Древнем Риме почему-то обличительного свойства. Все римляне выглядят грубыми, распущенными, жестокими, обжорами и бездельниками. Христианство непримиримо к языческим культурам. Риму досталось особенно. Можно подумать, что Византия, или ревнители чистой веры — инквизиторы, или католики-конквистадоры в Латинской Америке были милосердными.

Постлатинский мир, включая век XX, не менее ужасает распущенностью, бессмысленной жестокостью войн и относительностью мира. Вся доренессансная культура описывает мир цельно. Театральность латинского поведения, психология поступков сознательна и бессознательна. Она во всем: в образе жизни, похоронах, архитектуре, ансамблях, «тетре военных действий», публичных зрелищах, устройстве дома, самоубийствах. Исток портретного искусства в театральности обряда похорон, как и публичность гражданской скульптуры, улиц и площадей, форумов и бань. Портрет, как бы включен в текст римской жизни, что и унаследовано всей традицией европейского искусства. Византия, хоть и декларировала себя первым христианским этносом и христианской сверхдержавой, была пропитана Римом много больше, чем хотела. Жестокостью могла

бы потягаться с цезарями, но лицемерием явно превзошла побежденных язычников.

Вернемся, однако, к нашей теме. Поговорим о статистике. О чем свидетельствует наука статистика, или опись общественных построек Рима, к началу III века н. э., начатая при Цезаре и Октавиане в I веке до н. э.? Рим был разбит на 11 округов (районов) — десять жилых плюс форум Романум. В каждом районе была своя базилика, или муниципальная управа района. Там регистрировали новорожденных, умерших, хранились архивы и договора граждан, работало похоронное бюро, размещалась биржа. В управе протекала гражданская жизнь района.

В Риме строили инсулы (муниципальное жилье для безработных и малообеспеченных граждан), храмы, дома и дворцы, бани, мосты, дороги, рынки, амфитеатры, библиотеки, триумфальные арки и форумы. Можно сказать, что архитектура зданий впервые отражала структуру городского гражданского общества в том виде, в каком мы знаем ее и сегодня.

III
Архитектура как театр

Но что действительно поражает — так это мощь, размах строительства и совершенство строительной техники.

На снимках из космоса видно, что современная карта дорог Италии напоминает паутину или кровеносную систему с сердцем в Риме. Практически все современные дороги наложены на старые римские. Если их распрямить, то можно трижды опоясать Землю по экватору. По сведениям археологов, строительству больших дорог, мостовых и тротуаров римляне научились

у этрусков. Но качество строительства и их протяженность были другими. Они строили дороги в три-четыре слоя, вгоняя в грунтовый, предпоследний слой на 15 см в землю обтесанные булыжники. По краям дороги были обсажены пиниями и фруктовыми деревьями, а также снабжены указателями направлений и расстояний. Возле дорог располагались харчевни, малые постоялые дворы, усыпальницы-башни (донжоны), вроде «Гробницы полководца-сенатора Цицилия Метеллы» на краю Виа Аппиа. Это пример того, что сохранилось до наших дней. Но таких донжонов было множество, этот не единственный. Уже во II веке до н. э. появилась регулярная почта.

У истории есть разные точки отсчета. Они, может быть, условны, как, например, первые Олимпийские игры 773 года до н. э. для Древней Греции. А для Рима такой условной датой может быть 451 год до н. э. — время принятия Двенадцати таблиц, формирования нового республиканского правового государства со столицей в Риме. Показатель уровня римской цивилизации — дороги, водоснабжение (водопроводы), мосты и т. д., все, что и сегодня во всем мире — показатель уровня культуры. Дороги Рима — это еще и мировоззрение, связь с миром вокруг, со временем. Если вдуматься, оно продержалось в Европе до начала XX века. Техника передвижения и скорость передвижения почти не изменились. Все тот же человек на лошади, или в карете, или на возке, запряженном шестеркой, а чаще четверкой лошадей. Много столетий люди ездили с одной и той же скоростью. Человек имел возможность размышлять в пути, всматриваться в детали. Деталь имела огромное значение. Картина мира состояла из множества равнозначных элементов, и человек был не вне, а внутри нее. Машинные и аэропланные скорости сметали детали и подробности мира. Что мы можем

увидеть из окна поезда, машины или самолета? Время сужает пространство. Но до XX века римские мощные дороги были еще и философией, и размышлением, восприятием мира, картинами мира. Художественными деталями, подробностями слова-описания.

Дороги цивилизации — вот что оставил Европе Рим после себя. Что еще оставила в память о себе римская цивилизация?

Наверняка это водопровод. «Как в наши дни дошел водопровод, сработанный еще рабами Рима». В нашем зеркальном прошлом Владимир Маяковский определяет главное — цивилизацию воды. Здесь Риму не было равных. Вода фонтанов, водоснабжение города, нимферии, бани, термы. Рим был городом цветов, даже на подоконниках инсул росли фиалки. Рим окружали огороды с орошением, которому сегодня позавидует любой фермер. Римские базары — на зависть векам. Ходят странные слухи о том, что в кровавой империи не было за ее историю инфекционных заболеваний. Инженерное совершенство моста-акведука и подземных водных и канализационных сооружений не имеет аналогий и сегодня.

В Эстремадуре римский акведук в 60 арок снабжает водой весь юг Испании со времен Августа Цезаря. Прочный водопровод-акведук Византии растянулся на 340 км, а водохранилищам позавидовал бы сам Рим. А в бани ходили не столько мыться, сколько проводить время. Вода для Рима — образ жизни. Для христианства вода сакральна. Вода крещения, омовения для Рима — основа цивилизации.

Как и сегодня, строительство разделялось на военные, гражданские и уникальные сооружения. Жилые дома, инсулы, мосты, арки хоть и не были одинаковы, но были подобны, поскольку в основе их сооружений был опыт (или школа) типового строительства. Основ-

ным элементом, часто повторяющимся, думается, была АРКА. Римская арка равна греческому периптеру.

Арочные свайные мосты, которыми пользуются до сих пор. Иная конструкция была предложена лишь в конце XIX века Жаном Эфелем. Золотой мост в Сан-Франциско. А до того строили арочно-свайные мосты, как в Риме.

Триумфальные арки — однопролетные, как арка Тита, или трехпролетные, как Септимия Севера. Или, например, архитектурное решение амфитеатров. Развернем эллипс объема — и получится мост или акведук с ритмическим повтором арочных пролетов по всей длине или периметру здания. Пример лаконичности и рационализма, которые лежат в основе художественного сознания. Их можно назвать стилеобразующими. Арка — основа созданной Римом купольной архитектуры, такая же образно-конструктивная основа латинского зодчества, как для Греции был периптер с соотношением длинной и короткой сторон как 1×0,65. Впрочем, это напоминание того, что вот уже более двух тысяч лет известно всем.

Сегодня арка Тита одиноко стоит, лишенная своего ансамбля — форума Флавиев. Впрочем, от форума кое-что осталось. Амфитеатр Флавиев — Колизей, построенный на месте прудов Золотого дома Нерона. Но воображение наше молчит, а арка Константина стоит ближе к Колизею, чем арка Тита. Бросается в глаза почти калькированное сходство Триумфальной арки Наполеона, возведенной в Париже после египетского похода, с аркой Тита, возведенной в честь победы в третьей Иудейской войне. Так же, как Триумфальная вандомская колонна Наполеона на Вандомской площади в Париже повторяет и мысль, и конструкцию колонны Траяна в честь победы императора над даками, жившими по берегам Дуная. Это римская пульсация в европей-

ском классицизме XIX века. Европейский классицизм дышит воздухом горных вершин, он приподнят над землей, он — на котурнах. Пафос победителей, увенчанных лаврами триумфаторов, с крылатой Викторией — победой за плечами. Классицизм — утверждение гражданских доблестей служения и чувства прекрасного в видимом упорядоченном мире.

Рассмотрим латинскую классику и с психологической точки зрения. Есть разница в ощущении человека, стоящего перед аркой — входом на форум, и ощущением себя «на форуме». Два разных чувства. Иду себе по улице, частный человек, необязательной походкой. А вот на форуме я — уже гражданин великой державы с рукой, выброшенной для салюта. Я живу иной общественно-условной жизнью. Очень важно то психологическое раздвоение граждан Римской империи на «я» внутреннее и внешнее, общественное и частное. На жизнь в присутствии посторонних и в собственном доме. Как нам это близко, как и далека неделимая греческая цельность духовного и телесного. В идеале, конечно. Римская архитектура — гражданская не только потому, что она рождена гражданским обществом. Но и потому, что она выявляет незнакомый до этого психологический тип поведения. А новое грядущее европейское общество наследует не только «Фелису, улицы, мосты...», но и неосознанное или временами осознанное подобие себя с бывшим некогда миром. Нам интересна его история и археология, и мы его понимаем и узнаем себя.

Зрелища Колизея — концентрация, сгусток поведения фанатов всех времен на стадионах. Расшифровка нацарапанных на скамьях и стенах Колизея надписей — интересное свидетельство почти обездвиженного или растворенного во времени массового плебейского сознания. Оставить свое имя, написать, чему равны

«Агриппа+Марцелл+Сильвия». А также похабные простенькие рисунки, какие подростки рисуют в школьном туалете. И все это полощется внутри построенного эллипса, которому нет равного по архитектурной режиссуре и технике строительства. К I веку н. э. технология строительства, инженерная мысль достигают вершин гениальности. На две трети разрушенный амфитеатр рассказывает нам о том, что в области зрелищной архитектуры человечество не только не продвинулось, но не может повторить того, что было создано. Быть может, лишь слабо скопировать саму идею амфитеатра. В дождливую погоду или ветреные дни над Колизеем натягивали крышу, сконструированную морскими инженерами. Еще удивительнее то, что Колизей возведен был на воде и его огромная масса покоится на сваях. Загадка строительного искусства буквально все. Исследования фундамента Колизея в середине XIX века показали, что под наземными арками амфитеатра есть еще и другие, подземные, из нерушимого римского бетона, погруженного в воду, несущие всю эту тяжесть. Сегодня, когда ходишь среди руин, удивляешься таинственно-непостижимой мощи имперского Рима. Оголенность материала позволяет вблизи рассмотреть кирпичную кладку, вернее множество кирпичных кладок в сочетании с каменными блоками, бетонными конструкциями и плинфой (соединением тонких слоев обожженной глины со щебнем). Такое пристальное разглядывание деталей строительной техники напоминает удовольствие, которое мы получаем от швов на старинных платьях, от технологии шитья руками. И понимаешь, что скрытая эстетика тайн любой конструкции — залог красоты и прочности готового изделия. В таком сравнении нет ничего парадоксального. Только архитектура и костюм — суть соединение материи с идеей. Именно от владения технологией, ин-

женерией зависит совершенство абсолютных идей, коими и являются произведения архитектуры. Как от точности кроя и обработки зависит совершенство линий одежды.

В середине XV века гений архитектуры Возрождения, поздний потомок латинской культуры Филиппо Брунеллески решал многие инженерные и строительные вопросы по возведению купола над кафедральным флорентийским собором Санта Мария дель Фьори. Нужно было построить такой купол, который не деформировался бы со временем. И он нашел единственно правильное решение: применил римскую кирпичную (типичную для римской архитектуры) кладку «рыбьего хвоста».

Все, что было известно римлянам об архитектуре, инженерии, строительной технике, описано в «Десяти книгах по архитектуре» известного архитектора и теоретика Ветрувия, современника Цезаря и Августа. Актуальна ли эта книга сегодня? До сих пор ее переводят на все языки мира. Она является учебником и одновременно историческим бестселлером.

Психология демократических массовых зрелищ вульгарна и совершенно консервативна. Сравним поведение болельщиков на стадионах сегодня с римскими. Восемьдесят тысяч человек надо было усадить согласно рангам, и для этого существовала специальная должность. Дисигнаторы следили за внешним порядком и размещением на трибунах. На арену выпускались и дикие животные — львы и слоны. Их убивали так же нещадно, и были специальные гладиаторские школы, обучавшие аренной, театральной битве с животными. Милосердными эти развлечения никак не назовешь. Изречения «деньги не пахнут» и «запах крови врага хорош» наряду с великими достижениями цивилизации тоже пришли к нам из Рима.

Большой город, живший на протяжении веков, как любая другая государственная столица, в напряженном ритме истории падений, взлетов, строительства и упадка. Сносились целые кварталы, воздвигались новые. В Остии уцелели инсулы — доходные дома. На юге Италии до сих пор работает водопровод Цезаря. По мосту Тиберия ежедневно ходят жители города Римини. По старым римским дорогам — автомобили. Форумы — великолепные руины, по которым ходят туристы. Еще работают кое-где старые римские фонтаны. А около фонтана «Треви» время останавливается в отработанном за два тысячелетия жесте руки, бросающей монету в воду. Вечный город заклинает себя жестом вечного возвращения. Метни монету в воду, если хочешь вернуться. Так в городе Сен-Арканжело бросают монетки в сохранившийся этрусский колодец. Над ним сегодня красуется ресторан, оформленный классиками итальянского кино Тонино Гуэррой и Федерика Феллини.

Вот уже два тысячелетия входят и выходят из римского Пантеона миллионы туристов всего мира. Современник историка Тацита и философа на троне Марка Аврелия от II века н. э. Пантеон являет собой вершину духовного и строительного гения Рима.

Пантеон был задуман как храм всем богам. Сегодня это церковь Санта-Мария Ротонда. Пантеон строился более 10 лет (116–128 гг.) — сначала консулом Агриппой, а потом императором Адрианом Антонином. Есть версия, поддержанная историком, писателем Эберсом, что Адриан, большой поклонник греческого искусства, археолог, почитатель Платона, поддался влиянию христиан. Его телохранителем был сириец, красавец Антиной, приверженный христианским идеям и ценностям. Историческая молва приписывала ему намерение поставить в Пантеоне в одной из

ниш первого яруса христианские символы веры. Но это намерение не осуществилось. В заговоре был убит телохранитель. Потрясенный и безутешный Адриан уехал в Грецию. В Афинах перед храмом Зевса сохранилась красивая, воздушная арка Адриана и некоторые форумные сооружения. Не бывает истории в сослагательном наклонении, однако в качестве гипотезы интересно предположить, как развивалась бы христианская история, открой Адриан первую официальную церковь в Пантеоне... Случиться же этого не могло, ибо другим был Замысел. В нишах первого яруса Пантеона перемежались греко-римские боги с восточными, Зевс соседствовал с Митрой. Пантеон был необходим, т. к. Рим стал заложником своей имперской необозримости и того, что гражданство в Римской империи получали определенные группы варварских инородцев. Начиная с Тиберия и при императоре Караккале все жители империи стали ее гражданами. В дальнейшем национальная политика и политика гражданских правовых отношений становилась все более сложной и опасной для империи. Так что примирительный храм всем богам — Пантеон — был необходим. Со временем он утратил свое внешнее великолепие, но устоял во всех исторических катаклизмах. Его фасад сегодня скучно-серый. Он похож на нефтяную цистерну с прилепленным, как бы от другого здания, аттическим портиком. Но, как и встарь, основное эмоциональное впечатление производит интерьер. Идеальная полусфера опирается прямо на основание, на пол. Сегодня пол Пантеона даже отдаленно не напоминает первоначальную прекрасную «землю» храма.

Первый ярус посвящен всем богам, и боги доступны жертвоприношению верующих. Круглая площадь храма с простым доступом к алтарям — равноправие и по-

литкорректность ханжеского Рима в отношении всех подданных. Все равны в империи в своей молитве к богу на родном языке. Хотя Зевс все-таки ближе к народу, и его алтарь выделяется величиной и красотой прямо против входа в Пантеон.

Между первым и вторым ярусами — широкий выступающий карниз, нарушаемый лишь нишей-конхой Зевсова алтаря. Что значат эти однообразные, через равные промежутки, слепые, т. е. не имеющие выхода наружу, ниши-окна? Окнами называются потому, что они так решены архитектурно. Это, разумеется, не просто декоративное убранство храма. Алтари у всех разные, а вот окна, обращенные внутрь самих себя, едино-ценностны для всех. Едины для всех этические ценности внутреннего порядка на всех языках и во всех традициях. На широком сплошном карнизе второго яруса лежит могучий купол Пантеона, одним-единственным девятиметровым в диаметре глазом, оком глядящий в небо. Или кто-то дни и ночи заглядывает в Пантеон через его Глаз? Сплошной бетонный купол состоит из профильных киссон. Иногда под куполом висит облако солнечной пыли, и лучи становятся видимыми стрелами света. Иногда пасмурно. Но никогда освещение не бывает одинаковым из-за скользящих теней по квадратам киссон. Купол космически абстрактен и вместе с тем конкретен. Свод небесный над нами, многоязыкими драчунами, святыми и грешными, добрыми и алчными, — един. Пантеон беспрецедентен. Повторить его архитектуру невозможно, как невозможно ответить на ряд вопросов, связанных с уровнем философских идей, а также инженерным уровнем воплощения Пантеона.

Да, римляне воевали, были жестоки в своих забавах и отношениях. Но они построили Пантеон. Гораций, Овидий Назон, Плавт, Тацит — это их поэты, историки.

В Пантеоне хорошо сохранилась фреска XV века художника Мелоццо да Форли «Благовещение». Чудесная живопись. Мелодия высокой гармонии, чистоты и красоты. Она слилась воедино с нишей римского Пантеона. Они давно едины и непрерывны, как сам город, как музеи Ватикана. Угадывание сквозь сон «воспоминания о будущем».

Посреди площади перед зданиями Капитолия сегодня на Капитолийском холме стоит бронзовая копия статуи императора Марка Аврелия. Здесь античность и Ренессанс сплелись и сочетают в себе загадку гения Микеланджело и загадку гения Рима.

V
Мир есть театр, и люди в нем актеры

Философ Марк Аврелий волновал Федора Михайловича Достоевского противоборством своей души. Вот уж воистину душа этого человека была ареной борьбы света с тьмой. Аврелий представлен сидящим на коне, вознесенным над согражданами, народами, историей. Без знаков воинской доблести, жестом благословения он являет нам образ «отца Отечества». И что за диво? Композиция конного памятника практически без изменений (как мосты, акведуки, арки, амфитеатры, дворцы) дошла до нас сквозь века и воплотилась (далеко не в лучшем варианте) в Москве XX века напротив Моссовета в лице основателя нашей столицы владимирского князя Юрия Долгорукого. Античность оставила нам эталоны религиозного и гражданского искусства — архитектуры, скульптуры, живописи.

Вспомним комедии драматурга Плавта, остроумные народные комедии из жизни простолюдинов, купцов, воинов, рабов. Плавт прожил пеструю, полную

путешествий и злоключений жизнь. Он был актером, менял профессии и места жительства. И если не принимать во внимание, что его драматургия была под влиянием эллинизма, если забыть, что жил он в конце III — начале II века до н. э., во времена республиканских страстей, законодательных баталий, то Плавта можно считать европейским драматургом. Прочтите его «Хвастливого воина», «Грубияна», «Перса» и вы поймете, что его произведения вне времени. Такую комедию с народными героями мог бы вполне написать Карло Гольдони.

Исторические леса-декорации давно разрушились, а классическая форма осталась. Потому мы их непрерывно комментируем, называя наш комментарий то «классицизмом», то «реализмом», то «соцреализмом», а то — страшно произнести вслух — «стилем эпохи Муссолини». «... Реальность приобретается исключительно путем повторения или участия; все, что не имеет повторения или участия; все, что не имеет образца для подражания, лишено смысла, то есть не есть реальность», — пишет в исследовании «Вечное возвращение» Мирча Элиаде. (М.Э., Вечное возвращение. СПб, 1998, с. 56)

В Италии до сих пор сохранился атриумный дом с внутренним двором, окруженный постройками. Раскопки в Риме Золотого дома Нерона, археология старой Остии, особенно Геркуланума и Помпей, показывают, как жили зажиточные граждане в империи. Время превращает бытовые предметы в сокровища искусства. Взять хотя бы римские изделия из стекла, бытовую бронзу, кастрюли, светильники, жаровни. Что удивляет более всего, трудно сказать. Меня — стекло и роспись стен в домах. До нас дошли произведения случайные, т. е. сохранившиеся после извержения Везувия в 79 году н. э. В естественном саркофаге были за-

мурованы три цветущих курортных города: Геркуланум, Помпеи и Стабии. Точно такое же извержение может случиться и сейчас. Иногда думается, что города под пеплом — послание, письмо в бутылке. В 1748–1760 гг. начались раскопки Помпей под руководством археолога Альнупьера при участии немецкого гения Иоахима Виннельмана. Эти раскопки стали местом всеевропейского паломничества. Там побывали и Гёте, и художник Гойя, и Луи-Давид. Спорили о судьбах мира, о вечной красоте и силе искусства, там зарождались самые фундаментальные для XIX века идеи классицизма и романтизма, там соединилось прошлое с будущим.

В 1764 году вышла первая работа Виннельмана «О новых открытиях Геркуланума». Виннельман был талантлив, умел создать вокруг себя творческое бурление, даже экстаз самых разных людей, он был фанатично предан своему призванию. Просветитель века XVIII, он одним из первых осмыслял героическую, гражданскую, философскую культуру античности как то, к чему должно стремиться будущее, с чего должно брать пример. Своими идеями он заражал современников, участвуя в творении новой идеологии. В «Истории искусства древности» он воспел античность, а лучшей скульптурой назначил «Аполлона», стоявшего с XVI века в папском Бельведере.

Раскопки длились долго, в несколько этапов. Только в начале XIX века они стали научными. Но культурной сенсацией, толчком жизни европейской культуры более всего в эпоху «Штурм унд дранг» (конец XVIII) оставались раскопки Помпей.

Гибель Помпей и Геркуланума совпадает с Золотым веком поэзии, литературы, искусства. Во время извержения Везувия погиб историк Плиний Старший, автор «Естественной истории». Катастрофа была описана его

племянником Плинием Младшим. Их современниками были также великий историк Корнелий Тацит и скандальный автор «Золотого осла» — Апулей.

В имперском Риме провинциальная культура была равна столичной, процветала торговля предметами быта и роскоши, было желание свою частную жизнь сделать комфортной и удобной. Деньги в руках новых богачей высоко подняли планку быта. Столы, фонтаны, лары и кресла в атриумах, где в вечерние часы велись философско-литературные беседы и споры о политике, пари на гладиаторов. А какие удобства, особенно поражают клозеты со сливом воды. Фрески домов с различными орнаментами, сценами из мифологии, аллегориями. Но сегодня не это важно. Не в контексте дом-живопись, а в контексте — время-живопись. Не то, чем они были тогда, а то, как мы видим их сегодня, что они для истории. Мы восхищаемся живописью пейзажа, натюрморта, портрета, театрально-аллегорическими сценами. На одной из стен «Каза ди Джузеппе», разделенной орнаментом на картины, одновременно написаны натюрморты, как бы сегодня сказали, в стиле испанского реализма бодегонес XVII века или гиперреализма XX века. И дивные аллегории, писанные чуть заметным касанием кисти, как сны из французской живописи конца XIX века. Сидящие амазонки из Археологического музея Неаполя — пространственным решением перспективы, динамичным разворотом фигур напоминают фрагменты потолка Сикстинской капеллы. Особенно же поражает красота живописи, смелость экспрессии «Масок» из Золотого дома Помпей. Все росписи будут повторены гениями европейской живописи XV–XX веков. Панорама трав и птиц Золотого дома... Как определить, как описать ботанические гербарии живописи цветов, трав, деревьев, птиц, цветовое решение опоясывающей ком-

нату панорамы. Но мы не знаем имен художников, предвосхитивших всю историю европейской живописи. Помпейская живопись анонимна. Неужели их считали малярами-обойщиками, декораторами в ремесле дизайна? Или они были велики и знамениты, просто их имена не дошли до нас? В цветах лилий, простых петуний, резеды, подорожников, трав и роз мы узнаем поляну Примаверы-Весны из картины Сандро Боттичелли, который не знал этих росписей, но, возможно, знал другие. Как и Рафаэль, когда расписывал Виллу Фарнезину для Павла III или «Лоджии» Ватикана. Толчком к новому стилю декоративной и монументальной живописи было открытие в начале XVI века зал Золотого дома Нерона близ Колизея. Рафаэль был назначен папой Львом X руководителем отдела древностей и римской археологии. И действительно «Лоджии» Ватикана немыслимы вне открытий дома Нерона.

На любом новом витке европейской культуры римская античность вновь оживает и потому практически непрерывна. После победы над Италией в битве при Мариньяно Франциск I французский потребовал в качестве военной контрибуции только что явившую себя миру статую «Лаокоон», но папа Лев X отказался отдать ее, изготовив вместо подлинника копию. Два католика — папа и король — в борьбе за языческую статую. Сюжет красноречивый.

XVIII век в своем увлечении римской художественной историей развивается в двух направлениях. С одной стороны, формирование классицизма как стиля, и даже «революционного» классицизма, провозглашенного французским революционером-живописцем Жаном-Луи Давидом. С другой стороны, поэтика итальянско-римских руин.

Но еще раньше, в XVII веке, от эпохи Людовика XIII, кардинала Ришелье и особенно Людовика XIV, фран-

цузский классицизм уже увлечен римским регулярным городом с площадями и фонтанами. Классицизм явил центростремительную картину логического построения пространства и одновременно карнавальной зрелищности. Не подражая Риму, но, несомненно, следуя традиции латинского классицизма в художественной и строительной традиции.

Мы вернемся к этой теме в разговоре об эпохе Просвещения. Но как не вспомнить графиков и графику карандашную, офортную, созданную самими археологами. Они много рисовали на раскопках, и это целый неизученный пласт документальной графики. Есть еще и поэтическая графика руин, и мистико-фантастические образы римских руин.

Итальянец Никколо Пиранези создал 4 тома графики «Римских древностей». Особый смысл руины обретают в живописных полотнах француза Гюбера Робера. Некогда величественный мир, ставший приютом ютящихся, копошащихся людей. Они заняты чем-то, они живут в руинах мира, которого не видят и не понимают. Прекрасные полотна Робера — поэзия финала. Среди поэтических руин раскрываются души героев романа мадам де Сталь «Коринна». Французский поэт Шатобриан писал: «Тот, у кого не осталось никаких связей в жизни, должен переехать жить в Рим. Там земля, питающая размышления, прогулки, которые всегда о чем-нибудь ему расскажут и заменят общество». Поэзия руин становится одним из убежищ душ романтических и грустных, их биографии расширяются до литературы, поэзии, музыки Европы и России XVII–XIX веков.

> Ньюстед, в башнях твоих свищет ветер глухой,
> Дом отцов, ты пришел в запустенье, —

пишет Байрон о своем имении Ньюстед.

Культура европейских стран естественно определяется памятью античности в анналах истории. В Россию римская античность частично приходит с итальянскими архитекторами, и скорее даже не античность в чистом виде, а сквозь Ренессанс, завуалированно и неслышно, безголосо. А вот при Петре I — другое дело. Он хотел коллекций, музеев, как при других европейских дворах. «На днях купил я девку мраморную Венсус. За 30 ефимков. Ничем не постоит против флорентийской, но еще лучше тем, что сия целая», — писал эмиссар Петра от искусства Кологривов в донесениях из Италии. В России долго запрягают, едут быстро. То же произошло и с античностью в формировании нового художественного сознания, чему и будет посвящена отдельная глава нашей работы.

Особенное значение римский имперский стиль, пропущенный сквозь сито архитектуры Ренессанса, имел в советской традиции. Подражание масштабам, помпезность, «ордерность», поклонение Риму и Палладио можно увидеть в том числе и в архитектуре Щусева.

Любимейший жанр европейской и русской литературы — «Прогулки...». Прогулки по городам Италии, прогулки по Риму. Авторы делятся впечатлениями. У поколений русских читателей «Образы Италии» Павла Муратова — настольная книга. Или (из последних) «Прогулки по Риму» Генри Мортона. Прогулки — комментарий к прошлому. Мы в диалоге с историей, с культурой, с отдельным явлением. Страсть любого человека к путешествиям, туризму даже неосознаваема. Необходимость диалога больше, может быть, акта познания.

Подвалы памяти, пласты истории, наша неодолимая потребность слиться с вечностью, где вечное возвращение, может быть, и есть акт вечной жизни.

В Риме сохранился почти без изменений, как и Пантеон, еще один ансамбль — «Гробница Адриана». Се-

годня эта усыпальница называется «Замок ангела», мимо которого пройти невозможно. Это одно из центральных мест римского туризма.

Император Адриан был великим поклонником эллинизма и Греции. Вкусом обладал безупречным. Но именно строительство его времени показывает наглядно, что эллинские влияния, эстетический и духовный глянец были на принципиально ином уровне искусства Рима. Гробница — городской ансамбль, образованный круглой башней-донжоном (усыпальницей), квадратом двора и прекрасным, украшенным скульптурами мостом через Тибр. Гробница была открыта для посещения. Любой житель города мог совершить сложный переход из жизни, кипящей повседневностью, через реку по мосту, войти во двор и подняться по винтовым лестницам наверх, а потом тем же путем вернуться в город. Но за этим простым описанием маршрута и сегодня сложное эмоциональное переживание, перемещение себя из одного пространства в другое. Вы вступаете на мост, украшенный мифологическими скульптурами, в руках которых факелы. Мост — звено связи двух берегов: «этого» и «того», другого мира. Вы переходите через реку времени, Лету, город за вашей спиной, впереди — вход в другой мир. Философ сказал бы: этот путь — «упражнения в смерти». По лестнице, ведущей вверх, вы, достигнув верхней площадки, смотрите «оттуда» на мир, оставленный вами. Вы рыдаете от грусти и счастья, от любви к миру на той стороне реки. Но — о чудо! Вы можете вернуться к своим деткам, лавке или сенаторской должности. Ведь уходя, вы все равно вернетесь, духовно переродившись, перевоплотившись. Мы не говорим об архитектуре как уровне строительства. Риму ведомы были все виды и типы гражданской архитектуры, которые востребованы сегодня, в начале XXI века. Дороги,

храмы, многоэтажные дома, деловые сооружения, мосты, символико-архитектурные знаки государственности, индустрия развлечений. Мелкий и средний бизнес для изготовления стекла, косметики, украшений, предметов роскоши, большие заводы бетона и всяких государственных заказов. И что же? Эта мощная держава, отлично налаженный гражданским законодательством и дисциплиной механизм рухнул. Принимая влияния эллинизма, этрусков, Востока, они были исключительно самобытны и самодостаточны. Это особенно заметно в том, как они изображали самих себя и своих богов.

Изображая богов, римляне в целом придерживались эллинской традиции. Юпитер — это Зевс, а Гермес — Меркурий. Юпитер — с молниями, а Меркурий все в тех же крылатых сандалиях с кадуцеем в руках. Однако одухотворенная греческая мифология была адаптирована в Риме на свой манер. Миф стал аллегорией. Афродита утратила универсальность равного покровительства Женщине, будь она матрона или гетера. Римская Венера ведала любовью земной, а то и площадной. Зато дела семьи отданы были римской Весте, жене бога садов и огородов Ветрума. Институт весталок был необыкновенно могущественным. Школы Весты стали прообразом будущих женских монастырей и школ для девочек из хороших семей. Охрана семейных ценностей была столь велика, что настоятельницы храмов Весты получали сенаторские привилегии, места на трибунах рядом с императорами и право вето в Сенате. Свою ценность утратила и богиня победы Ника. В Риме она названа была Викторией, что относилось к военным победам. Военные действия в более поздние времена именовались «викториями». Но была и другая римская ипостась Ники — она звалась Фортуной, слепой Фортуной солдатских и вообще муж-

ских судеб, дерзких и суеверных мужей великой империи. Римляне жили в мире суеверий, гаданий, даже самые просвещенные, мужественные и прагматичные из них. В сердце дома стоял лариум, где жили духи — покровители дома, «домовые», рядом, в соседстве с портретами главы семьи и предков. В любом осколке давно разбитого зеркала Рима мы узнаем себя. Мифологический эллинский пантеон был внешней, привитой культурой. Может быть даже внешней формой, данью высокой традиции. А под лоском клятв Юпитеру, канонов в изображении «божественных» цезарей, риторикой жили старинные деревенские суеверия, целая наука гаданий по внутренностям животных и птиц, целые предания знаков, предостережений и т. д. Полиэтническая империя была восприимчива к внешним влияниям, особенно греков и этрусков. Но особенности сознания, языка, отношения к природе, человеку оставались самобытными, устойчивыми на протяжении всей истории римской цивилизации.

Поговорим о римском портрете. Об отношении к личности в жизни и смерти. Есть различные версии о происхождении этого феномена. Именно искусство портрета, потребность в портрете иллюстрирует их несходство с греками. Не лик, образ совершенного человека, прекрасного телом и духом, героя палестр и победителя Олимпиад. Не эфебы, прекраснее которых никто не мог создать, а «я» такой, каковым создали меня природа да папа с мамой. Не богоподобие, но неповторимость, свидетельство обо мне — Клавдии или Агриппине. Наука «физиономика», по свидетельству Сенеки, была в большом почете. Помнится, я слышала в Эрмитаже во время выставки римского портрета увлекательную лекцию одного врача (из посетителей). Он рассказывал, кто чем болел. Не лица — история болезней и страстей. Не нужно быть совершенством, красавцем.

Нужно быть собой. «Наружность императора Клавдия не лишена была внушительности и достоинства, но лишь тогда, когда он стоял, сидел, особенно лежал. Но когда он ходил, ему изменяли слабые колени, а когда что-нибудь делал, то безобразило его многое: смех его был неприятен, гнев отвратителен, на губах выступала пена, из носу текло, язык заплетался, голова тряслась непрестанно...» Это портрет императора Клавдия, оставленный Светонием (Гай Светоний Транквилл. «Жизнь двенадцати цезарей». М. 1993, с. 138).

«С виду он был красив и в любом возрасте сохранял привлекательность, хотя и не старался прихорашиваться... Глаза у него были светлые, он любил, чтобы в них чудилась некая божественная сила, и бывал доволен, когда под его пристальным взором собеседник опускал глаза, словно он — сияние солнца. Зубы у него были редкие, мелкие, неровные, волосы — рыжеватые, брови — сросшиеся, уши — небольшие, нос — с горбинкой и заостренный и т. д.». Это о божественном Августе, которому единодушно было преподнесено народом имя «отца отечества». Сохранились словесные портреты не только великих людей, но и простых, рядовых граждан страны.

Правовое общество граждан своих уважает и ценит, да и гражданам ведомо чувство собственного достоинства. Солдат мог стать императором, как, например, Веспасиан Флавий. Вольноотпущенник — разбогатеть и получить или купить себе патрицианство. Среди клиентов был поэт Гораций. Да и толпа, орущая на стадионах, была не безликой. Портрет мог заказать себе, в принципе, любой гражданин, да не один, а со всей семьей. Должно быть развито самосознание, понятие того, что я — единица общества. Запечатлеть себя — значит оставить потомкам свою простую или авантюрную историю, построить родословие.

В римской культуре есть соединение между организацией семьи-дома и портретом, которое в дальнейшем станет европейской традицией. Дом-семья должен «стоять», иметь традицию уклада и наследования. Не мифологическую, но реальную, конкретную, связанную с родоначальником и законами. Его портрет и портреты семьи, не идеальные, но документальные, хранящиеся в сердце дома — атриуме. Вот оплот фамилии. Мой дом — моя крепость. При этом сознание римлян раздвоено. «Мы не помним, какими они были актерами жизни. Маска — публичное лицо римского гражданина». А дома я совсем другой. Дома я выстраиваю свой собственный мир. Атриумный портрет — частный. В отличие от тех, которые ставит государство «отцам отечества» и великим своим гражданам. Были еще портреты исторические: героев истории и давно живших великих граждан. Были портреты литературные — Гомера, Сократа, Демосфена, Аристотеля, но и они были «как бы похожи», будто с натуры. В методе изготовления между документальным портретом с натуры и «по образу» разницы не было.

Если продолжить мысль, то портрет — это личное преодоление смерти. Ты уйдешь, но останется во веки веков твое имя, твое лицо, запечатленное в камне, в живописи, в фотографии. Они знали, что конечны, смерть, как ни в какой иной культуре, всегда была рядом, так как римляне имели традиции самоубийства. Однако сопротивлялись «уходу навсегда», оставляя своих вечных портретных двойников. Рим любил конкретность во всем. В портрете тоже. Красивый, некрасивый — вопрос относительный. Главное — узнаваемость, документ. Не надо мне Венеры — подавайте мне мою бабушку. Связь портрета с ритуалом смерти и похорон — древняя, хорошо знакомая римлянам тра-

диция египетской и этрусской культур. Как все в этой суперцивилизации, любые влияния осмыслялись по-своему.

Никогда ранее портрет не имел такого сложного мистического и светского характера. Имея ритуальные истоки, он выполнял светские функции. Ровно так же, как и сегодня в любой европейской культуре. Вдумайтесь только.

Портрет был государственным и частным. Государственный заказ прославляет империю и ее героев. Пышные, торжественные изваяния богов, императоров, политических деятелей украшали форумы, храмы, стадионы. Удел заказов частных, индивидуальных — дом и крематорий.

В 1863 году (или, как говорится, в 2616 году от основания Рима) археолог-любитель Джузеппе Гальярди в местечке Прима-Порте нашел прекрасно сохранившуюся, без малейшего повреждения статую императора Августа Октавиана. В полный рост, со всеми атрибутами верховной власти, он являет образ вождя нации. Портрет Октавиана торжественен. Он одет в доспехи победителя. Плащ перевит вокруг торса, в левой руке имперский жезл. Правая рука поднята, жест означает обращение к народу, мобилизует внимание толпы. Как богопомазанник он босоног. Внизу у ноги герб — мальчик амур на дельфине. Парадный портрет Августа можно назвать текстом. Вы прочитываете его как протокол и знаете все: и что он верховный главнокомандующий, и богопомазанник, и оратор. Мы-то с вами знаем, что такое язык жестов и деталей в парадном искусстве.

Еще более интересной явилась находка бронзовой конной статуи императора Марка Аврелия, ныне стоящая на площади, реконструированной Микеланджело, перед зданием Капитолия — незабываемое впе-

чатление «отца Отечества» как центра мира. Конных портретов было много, дошел до нас один. Композиция дошла до нас сквозь века и страны. Кондотьеры Возрождения, европейские и русские императоры от Генриха IV до Александра III и, не побоимся этого сравнения, Юрия Долгорукого в Москве — все отпрыски конного праотца Марка Аврелия.

Император-философ, завоеватель, рефлексирующий интеллигент, трагическая личность протохристианина с ублюдком наследником. Какой пример изображения властелина-человека для всех поколений. Римский император, конный кумир — и одновременно уязвимый человек. Исключением из мировой типовой композиции можно назвать «Кумира на бронзовом коне» Петре I (скульптор Фальконе). Если Марк Аврелий был и властелином, и жертвой власти, то пушкинский Петр — «громовержец», в сравнении с которым Евгений (Пушкин, «Медный всадник») «меньше единицы». Композиция Медного всадника уникальна среди конных портретов повелителей.

Несколько слов еще о торжественном портрете Августа из Эрмитажа (возможно, одна из тиражных копий).

Полуобнаженный, босоногий, сидящий на троне Август — олицетворение власти. Со скипетром в левой руке и Викторией на шаре в правой. Портретные черты сглаживаются, улетучиваются, уступая место почти идеальной эллинистичности. Это символ единовластия, воспетый поэтами Золотого века. «Сын блаженных богов». Сам Август почитал греческую античность, был страстным собирателем и археологом.

Век поэтов Вергилия и Овидия, Горация. Писатели-риторики, вообще расцвет ораторско-юридических диспутов и литературы. Цицерон, Варон, особенно Витрувий с трудами по истории архитектуры. Такие историки как Цезарь, Тит Ливий, Корнелий Непот.

Один перечень имен и размах городского строительства, ликвидация трущоб, фонтаны и фиалки на подоконниках доходных домов вполне отвечают определению эпохи как Золотого века.

Золотой век Августа, I век н. э., незабываем особенно европейской литературой, тем значением, которое имела поэзия и проза Цицерона, Горация, Вергилия, Овидия. Переводам нет счета и числа. Именно Вергилия, автора «Энеиды», делает Данте Алигьери своим проводником и собеседником в мире с обратным отсчетом времени, новым осознанием этической истории в первой части «Божественной комедии», названной «Ад».

И уже наш современник, нобелевский лауреат Иосиф Бродский, быть может, последний из всех, пишет бесконечно много о значении этих имен для своего творчества. В пьесе «Мрамор», в «Дидоне и Энее», «Письме Горацию». «Поскольку все, что я написал, технически адресовано вам: тебе лично, равно как и остальным из вас. Ибо, когда пишешь стихи, обращаешься в первую очередь не к современникам, не говоря уже о потомках, но к предшественникам. К тем, кто дал тебе язык, к тем, кто дал формы». Вот главные слова. Лучше сказать невозможно.

Сама форма «Письма» — в ней много личного, интимного, физически близкого, необходимого. «Кто знает, может, я еще вызову тебя сюда, может, ты еще материализуешься в конце концов даже отчетливее, чем в моих стихах». Что звучит как надежда на то, что поэзия еще вернется.

А пока мы не стремимся рассказывать всю историю Рима, римской империи, завоеваний, побед-поражений, культуры и искусства. Мы говорим о том, что чуть более чем тысячелетняя история Римской империи была примером сверхдержавы с уникальной

цивилизацией. Гений нации был вложен в создание Государства. А гений нации Греции — в искусство и философию, в продуцирование ИДЕЙ. Греция — государство «метафизическое», скрепленное двуединством Олимпиад и поэтической идеологии (мифологии). Став политически единым государством усилиями Александра, она истаяла, рассыпалась на эллинистические временные мини-монархии сатрапов. Рим же изначально строил себя как государство юридическое и военное. Каких историков он оставил нам! Какое эпистолярное наследие. Один Сенека чего стоит. А Марк Аврелий, Лукреций или Апулей! Эти писатели имели широкий круг европейского чтения и имеют его по сей день.

Никто и никогда не отрицал распущенности и жестокости тиранов и народа, особенно солдат. А Рим — государство солдат. Жестокие кровавые зрелища, гладиаторские бои, травля хищниками. Имена императоров — Нерон, Калигула — стали нарицательными понятиями злобы в сочетании с извращенностью природы человека. Все это так. Но они были вне этико-духовного религиозного воспитания. Увы, увы. С наступлением религиозных времен, несмотря на заповеди веры, жестокость не ушла. Не ушла нетерпимость к инакомыслию, не ушла борьба за власть, тщеславие, любовь к деньгам и прочее. Даже принятие новой веры не всегда было благом.

И вот вопрос: как же рухнула могучая, связанная дорогами, акведуками, почтой, сенатом, армией громада? Из всех дохристианских цивилизаций гибель именно этого нашего зеркала более всего волнует умы не только историков. Огромное пространство, ослабление державной мощи, нашествие варваров, отсутствие единой идеологии, сдавшейся новой религии христиан. Рим — идеальная модель для исторического иссле-

дования, для вопроса: как формируются и как исчезают государства.

В ряде своих трудов наш соотечественник и современник историк-этнолог Лев Николаевич Гумилев стремится дать ответ на вопросы о жизни и распаде империй, вообще процессов истории, исходя из собственной теории этногенеза, т. е. связи этнических процессов с биосферой, с окружающей средой. Он не рассматривает эти процессы изолированно друг от друга. Небрежение к природе, перенос рек, вырубка лесов, необдуманное насилие над ней приводит к необратимым последствиям. Процесс этногенеза Гумилев называет «пассионарным» движением. Если огрубленно, то энергетическим. «Этнос — система, развивающаяся в историческом времени, имеющая начало и конец, точнее, этногенез — процесс дискретный» (Л.Н. Гумилев. «Конец и вновь начало». 1997, с. 401).

Все фазы этногенеза (если процесс не обрывается извне) имеют 1200–1500 лет.

В своих трудах «Этногенез и биосфера Земли», «Конец и вновь начало» Гумилев особое внимание уделяет Риму как почти образцовому для его теории государству. Он показывает на примерах римской истории, что такое есть это пассионарное, т. е. энергетическое, истощение и какие фазы проходит любое из государств мира.

Лев Николаевич полагает, что перелом в судьбе римского этноса произошел в 193 году при «выродженце, изверге, убийце, самодуре» — наследнике философа Марка Аврелия императоре Коммоде.

Большой диссонанс между метрополиями и провинциями Сприт, Британии, Локонии, Иллирии. Полководец Септиний Север с провинциальными войсками взял Рим. Покоренные провинции взяли верх над Римом, и в результате к III веку вся римская армия, по словам Гумилева, «была укомплектована иноземца-

ми. Это значило, что римский этнос, переставший поставлять добровольных защитников родины, потерял пассионарность. Структура, язык и культура империи по инерции еще держалась, в то время, когда подлинные римляне насчитывались отдельными семьями даже в Италии». И далее: «Рим остался просто столицей огромной системы, которая перестала быть выражением римского этноса». К тому же резко шла вниз кривая рождаемости. Пассионарное истощение приводит к остановке поступательного движения уже в начале III века н. э. К тому же начинается (с окраин империи) процесс Великого переселения народов. Во II веке н. э. на земли (ныне Украины и Румынии) попросились варварские племена готов. Мы-де голодаем. Нам бы пожить с краешку и нам бы землицы, а мы вам... и т. д. и т. п. Потом стали приезжать родственники. Империя вест- и остготов уже в IV веке заняла и север Италии со столицей в Равенне. А готская династия испанских королей продолжалась до XV века. Вот так. Примеров можно привести очень много. Потеря уровня пассионарности приводит к потере сопротивляемости среде, этническому и природному упадку, что всегда становится путем к гибели. И это процесс единый для всего живого. Для простых людей и «пассионарный подъем» тоже труден, как время захвата, войн, агрессии. Как минимум, так и максимум пассионарности не всегда благополучен для жизни людей и культуры. Для людей всего лучше легкий спад, когда накоплены силы, а «системные связи» между людьми, государством, внутриэтнические узы сохраняются — благодать могущественности государства и обывателя.

В своей теории этногенеза от «вспышки, толчка до финальных фаз» Л.Н. Гумилев опирается на космическую теорию В.И. Вернадского о единстве природы всего живого: от энергетического импульса Солнца,

пучков энергий Галактики до сил подземных. Пассионарный толчок порождает всегда несколько этносов, но их фазы при этом всегда синхронны, одновременны. Но самое интересное для нас — начало. Оно всегда таинственно и непроясненно. Самое начало подъема — формирование, конечно, окутано тайной, называемой историческим мифом рождений.

«Нет, весь я не умру. / Душа в заветной лире мой прах переживет и тленья убежит». Сии вещие строки относятся как к личности гения, так и к целой культуре. Рима не стало, но много чего осталось: римское право, поэзия, история, строительный гений той великой цивилизации, конные памятники и портреты. Их примеры и опыт вплетаются в тугую косу красы европейской культуры.

Приведем несколько хронологических дат. Становление христианской религии и христианской культуры выношено во чреве Римской империи в принципиальном антиримском противостоянии. Никакие кровавые расправы не могли уничтожить наступление новой эры. Именно в недрах Римской империи, в провинции Иудее, в городе Вифлееме, родился Богочеловек, имя которому Иисус. Именно его Рождество стало вселенским праздником новой эры, поделившей мир, мировоззрение на «до» и «после» его Рождества.

284 год н. э. знаменуется началом правления императора Диоклетиана. У него была утопическая идея вернуть Риму величие империи Августов. Он был умным человеком и хорошим администратором. Он провел ряд реформ в государстве и армии. Однако ничего из того не вышло, и мы знаем почему. Хуже всего было то, что бедный Диоклетиан обнаружил в кругу семьи и верных военачальников диссидентов особо вредоносного свойства — христиан. И в 303 году начал преследования путем «персональных политических

процессов», дел об измене родине и т. д. А так как в Риме была хорошая юридическая база, то все процессы тщательно протоколировались и стали в дальнейшем достоверной основой «житийной» литературы первых христиан. Диоклетиан сотворил своими руками святомучеников христианской церкви. И его в качестве супостата мы видим на житийных иконах, как и святых. Император приказал закрыть церкви, уничтожить книги. В результате появилось множество мучеников на Западе и Востоке. Диоклетиан тяжко заболел и отрекся от престола в 305 году. На добровольной «пенсии» император огородничал, выращивая капусту, и знать ничего не хотел. А в 306 году провозглашен императором Константин Великий — основатель новой столицы новой Римской империи. Создатель Константинополя в греко-римской провинции Византии.

В 313 году происходит событие величайшей важности. Все действия Диоклетиана признаны ошибочными, и гонениям христиан положен конец. Церковь христианская признана официально равной староримской. Константин впервые показал себя открыто лояльным христианству. Это названо условно Миланским эдиктом.

Затем, уже менее чем через десять лет, в 325 году, состоялся Никейский собор. Ереси, различные споры внутри христианского мира, могущественный в ту пору Арий, создавший свое учение о природе Христа, мешали формированию единой Церкви. Константин взял на себя инициативу собора, названного Никейским собором. В жестоких дискуссиях, но под покровительством Константина, были определены основания Новой Ортодоксальной церкви и ее символа веры — «Троицы». Троица есть понятие равенства Отца и Сына. «Во имя Отца, Сына и Духа Святаго. Аминь». Аминь — завершение. Это очень важно в определении единосущ-

ности, неделимости и неслиянности Отца, Сына и Святого Духа.

В 324 году Константин выбрал Византию своим будущим местом пребывания. Он решил осесть на Востоке, приняв новую веру, утверждая там могущество нового, уже христианского, Второго Рима. Его столица не обошлась без амфитеатра и ипподрома, бань или других привычных удобств и образа жизни. В спорах он был непреклонен. Был властен, расчетлив, любил деньги, роскошь и не всегда вел себя по-христиански. Однако кто может недооценить его значение? Новое христианское государство Византия с этого момента отсчитывает начало пути. Тот же Лев Гумилев назвал население Византии «первым христианским этносом». Пестрое многоязычное население имело самую прочную системную связь — христианство. Единую идеологию. Умер Константин Великий в 337 году.

Многие распри начались после его смерти, вполне в римском духе поздней эпохи. Но в 381 году константиновские эдикты и религиозные реформы ставят окончательно точку. Христианство объявлено обязательной религией и запрещены языческие культы. В 395 году, после смерти императора Феодосия, империя окончательно разделилась на Восточную и Западную.

Но за сухими цифрами, линейно строящими историю, скрыты события и чувства совсем другие. Константин Великий выстроил на границе Германии и Люксембурга, в современном Трире, дворец с термами, садами, фонтанами и всеми усладами роскошной жизни римского вельможи. Сегодня дворец в Трире поражает гигантскими размерами, строительным гением, мозаиками, ничуть не померкшим языческим высокомерием. Граждане Римской империи в IV веке, несмотря на варварские набеги, поражения римской армии, принятие христианства, все еще чувствовали

себя частью сверхдержавы. Они сохраняли свою еду, быт, привычки, бани и гладиаторов и ничуть не помышляли о крахе. Даже тогда, когда, по нашему мнению, слово «конец» должно было быть написанным на каждой стене, как на пиру Валтасара. Катастрофа приходила не вдруг, и сознание, видимо, отказывалось ее принять, как это часто случалось раньше, как это случается и по сей день.

Отрицая языческое мировоззрение, Византия находилась под благотворным влиянием античной культуры и образованности, считая их общим достоянием, а не конфессиональными ценностями.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Тайна Маски

«С детства ряженых я боялась».

Анна Ахматова

«С берегов отдаленных морей, из мира эллинской культуры шествуют к нам пестрые вереницы каких-то странных людей».

Ферани

Маска — это инструмент преображения или метаморфоз. Инструмент таинственный и древний. Она родилась вместе с культурой. Значения и толкования ее безграничны, одновременно размыты и конкретны. Маска — основа любой мировой или малой этнической художественно-религиозной истории: народов Океании, Черного континента, Китая, Индии, Юкатана, Древнего Египта, Ближнего, Среднего и Дальнего Востока, Европы — всего не охватить. Абсолютное значение маски бесспорно, она не имеет срока давности. Когда и как появилась маска, доподлинно неизвестно.

Художественные традиции маски в истории мировой культуры различны, но они свидетельствуют о некой исконной общности образного мышления человечества любой стороны мира.

Маска всегда и во всех дорелигиозных мифологиях была магическим посредником в общении с потусторонним миром. Мысль не новая и не вполне оригинальная. Он, тот мир, или Они, герои «того света», являлись по эту сторону бытия только в маске, и вызывали «их» тоже только в маске. Постепенно эта ритуаль-

ность мистически расширялась и никуда по сей день не исчезла. Маска ритуала и сегодня сохранена многими культурами. Тайные или публичные ритуальные мистерии всегда были и остаются по форме театрализацией мифологического действия. Оккультные тайны любых магических ритуалов — от египетских, античных до масонских — всегда маски.

Осторожно! Эта область заминирована. Одновременно маска — это символ театра, т. е. все равно «другая жизнь», как любая мистерия. Традиционный театр маски сегодня в основном придерживается фольклорных и эпических сюжетов того времени, в котором возник. И в этом смысле почти нет разницы между народной площадной драмой и рафинированными профессиональными театрами Китая и Японии. В сорокаградусную жару на мостовых и площадях Таиланда ставят ширмы, затем появляются молодые люди в джинсах и на ваших глазах переодеваются героями «Рамаяны» в костюмы и маски того незапамятного времени. Все их движения символичны, они танцуют и поют. Эти маски-символы появляются из-за ширмы вдруг, словно из другого мира, из мифа — в начало XXI века. Дело не только в отдельных масках-личинах, но во всей театральной организации мистерии. Она генетически в памяти нации. Все имеет равное значение: сценарий, музыка, движения, костюмы и — главное! — зрители, которые понимают символический язык представления и могут оценить достоинства игры актеров. Маска имеет корни в еще более таинственной глубине — древнейшей символике кукол и самой кукле. Кукла — модель-двойник, слепок и колыбель души, т. е. самое уязвимое и скрытое в человеке. Убей, проткни ее, вырви ей глаз. Успокой. Спой ей песню, приласкай. Или спусти в долбленой колоде по реке в сторону течения, невозвратимости. Театр кукол и се-

годня — профессиональный или народный — плоть от плоти самой сути маски. А еще маска имеет прямое отношение к миру зеркал, а вернее, зазеркалья. Во всей мировой культуре маска, возможно, родила карнавал и неотделима от жизни карнавала, который был, есть и будет всегда.

Маска является нам во множестве обличий, зависима от времени и традиции. А сейчас — несколько слов об античности и современном комментарии к ней.

I
От эпилога к прологу

«Мастер и Маргарита» Михаила Булгакова — роман многогранный, как магический кристалл в мировой и русской литературе. Это роман карнавала и маски. И дело не только в сценах «сеанса черной магии» в театре сада «Эрмитаж» или бала у Сатаны. Сцены эти заключены сами по себе в игре зеркал. Карнавал внутри карнавала. Интересно то, что герои Булгакова живут по законам маски. Они не приходят откуда-то конкретно. Все они являются или неожиданно предстают, возникают перед нами. «Впадают» в пространство романа, как гости бала «из ювелиршиного камина». Мастер — герой абсолютно анонимный, без имени, скрытый под маской. Он появляется в романе «из пространства музея», т. е. откуда-то из вечности. В дальнейшем мы видим его в «доме скорби» в халате и шапочке, сшитой Маргаритой. Мистерия жизни Мастера проходит между музеем, домом скорби и, главное, — полетом к месту вечного покоя. Исследователи пишут много о прототипах героев романа, наделяя их именами, биографиями, а Мастера — чертами портрета самого Булгакова. Тем не менее, герои романа все-таки маски.

Особенно эффектен Воланд, его явление на Патриарших. В прорезях маски-личины два разных по цвету и сути глаза и неопределенность происхождения. Воланд и вся его свита шутов — также классические маски мировой культуры.

Вовлеченные в карнавальный вихрь простые граждане оказываются масками. Причем не менее интересными, чем основные герои романа. Традиции античной маски и мистериального карнавала во всей художественной культуре XX века весьма актуальны. В романе Булгакова под масками скрываются мизерные ничтожества, такие, как Степа или домоуправ, писатель Берлиоз, массовка из ГПУ или историк Николай Иванович, превратившийся в борова. Напротив того, поэт Бездомный, не знавший сам себя, «своего дома», благодаря встрече с Мастером сбрасывает дурацкую маску советского поэта, обретая себя и свое имя. Так же и Маргарита Николаевна. Под личиной тоскующей жены начальника, светской барыни является, как Беатриче, муза, Прекрасная дама, вечная подруга Мастера — Маргарита.

Маска меняется под влиянием времени и в зависимости от тех задач, которые ставит искусство. Суть сутей она или художественный прием? Суть обряда или художественный прием — не так уж важно. Это вопросы исторического времени. Важно другое: у Булгакова, как и в магических культурах, речь всегда идет о куколке-душе любви, воскрешенной из мертвых, вечной жизни или забвении. И если душе Мастера дан свет, то Берлиозу — пустота.

Для абсолютно герметичного Древнего Египта маски были фундаментом культуры. Ради трансформации в вечности возводились пирамиды. Фрески демонстрировали таинственных людей в масках, совершавших обряды смерти и воскрешения. Заглянуть

под маску невозможно. Ритуалы и мистерии Древнего Египта, как и всех древних культур, были связаны, в основном, с обрядами смерти и воскрешения. «В смерти и воскрешении великого бога египтяне черпали не только материальную поддержку в этой жизни, но также надежду на вечную жизнь в мире загробном», — писал Джеймс Фрезер в книге «Золотая ветвь», посвященной именно этой теме. Маска в ритуалах погребения и воскрешения была главным инструментом действия, как мы знаем из пирамидальной Книги мертвых. Перед обрядом мумификации жрецы надевали на головы специальные, чаще всего зооморфические, маски, что очень хорошо видно на сохранившихся фресках. Мумифицировали, т. е. готовили к вечности, в одних масках и одеяниях. А вот оживляли — в других. То были обряды обратные мумификации: отверзание слуха, очей, уст.

Возможно, ритуальные маски у всех народов мира связаны с основополагающими понятиями смерти и воскрешения. Непрерываемость материи, бытия, бессмертия Осириса, Кибелы, Деметры, Диониса (список можно продолжить) — темы Мирового Колеса ухода-прихода и вновь ухода...

Греки рассказывают, что влюбленная в Зевса Семела просила его, чтобы он явился перед ней не в бесчисленных своих масках-обличиях, а таким, каков он есть. Глупая женщина, хотя понять ее можно. И что же? Зевс явился собственной персоной в виде молнии, испепелив все, в том числе Семелу. С маской лучше быть на «вы», хотя часто она предлагает выпить на брудершафт.

Греки называют Семелу матерью одного из самых загадочных бессмертных Олимпа — Диониса. Дионис — живой бог. Бог лозы, виноделия, плюща и природы. С его именем греки связывали народные традиции

праздничных шествий — предтечу карнавала, деревенских песен и плясок. С Дионисом связаны философские и клубные эллинские пиры, а также происхождение античного театра. Эллины до эпохи эллинизма, т.е. до III века до н. э., до развития александрийской культуры, не были читающим народом. Поэзия Гомера, его песни передавались из уст в уста, разучивались в гимнасиях. В Афинах, со слов Павсания, первая гимнасия восходит к 70-му году до н. э. При Солоне уже было множество полисных и три большие общественные гимнасии. В гимнасии юношей-эфебов обучали грамматике и музыке.

Кроме скульптуры и архитектуры формировалось искусство высокого хорового пения и танцев, в особенности военных. Ипполит Тэн, автор «Философии искусства», подробно пишет о том, как культ гармонически развитого тела был связан не только с гимнастикой и другими физическими упражнениями, но в той же мере с танцами, игрой на кифаре и пением.

Рассказывают, как Софокл плясал нагим победный «пеан» после Саламинской битвы. А Македонский, прибыв в Трою, разделся донага, чтоб плясать в честь Ахилла у его могилы.

Мы говорили уже о том, что в гимнасиях юноши учились «читать, писать, считать, играть на лире, бороться и выполнять другие телесные упражнения» (Платон. «Пир»). А потом мужи на пирах по окончании «диалогов о главном» пели пеан в честь Аполлона. Затем начинался праздник в честь Диониса — комос. Комос — это и декламация, сопровождаемая мимикой, пение, пляски, исполнение «на лады» песни о встрече Диониса и Ариадны. Приходили актеры миманса в масках. Мимы пародировали возвышенные беседы «аполлической» части пира. Точно так же, забегая вперед, скажу, что, согласно театральным правилам, после теа-

трального представления трагедий давали комедию, происхождение которой связывают с общенародными праздниками и пирами «комос». Мы мало знаем, как исполнялись песни. Декламация песен, движения не знакомы нам по ритму и вокальным приемам. Но этим искусством обязаны владеть все свободные эллины Олимпиад.

«По понятиям греков, — пишет Тэн, — самое приятное зрелище, какое можно было предложить богам, — это прекрасные цветущие тела, обнаруживающие силу и здоровье. Вот почему священнейшие из их праздников были чисто оперные шествия и серьезные балеты» (И. Тэн. Философия искусства. М. 1996, с. 240). Поэты и учителя составляли хоры, были балетмейстерами, сочиняли музыку и стихи.

Участники народных комосов и пиров, отроки-эфебы и девушки-спартанки актерами не были, но зрителями были профессиональными. Их на халтуре не провести. Они по собственному опыту знали цену декламации и жесту. И — о боги! — как они не похожи на нас или как мы с ними не похожи друг на друга. Но ведь это мы идем за ними следом, а не они за нами. Они — фундамент той культуры, которую до сих пор строит Европа.

Однако вернемся к маске. Есть описания религиозных мистерий, посвященных Афине Палладе. Маска, которую надевали, обращаясь к ней, была серебряной. Афина — дева, незапятнанность, чистота, защитница города. Афина — оливковые деревья серебристой листвы. Афина — холодный чистый цвет серебра и белой совы. Дионисийские же маски — срамные, сатирические, насмешливые. Изображения масок мы можем увидеть на древних вазах. Надо знать, что граница, разделяющая мир на божественный и земной, в греческом сознании сильно размыта. Четкую линию

между светской и религиозной культурой трудно провести. Где она? Религиозность греков совершенно особая. Лучшие сыны-герои рождены от брака смертной женщины и бессмертного бога. Физическая связь мира бессмертных со смертными делает границу меж ними условной. Они — подобия. Изображение олимпийских победителей и даже портреты («Перикл») равны изображениям богов Олимпа. И есть (редкие, правда) случаи пересечения границы миров — например, Улисс или Орфей. Греческие боги не безгрешны. Они наделены вполне людскими пороками. За пределами жизни — царство смутных блуждающих теней.

Улисс, повстречав Ахилла у Годеса, поздравляет его с тем, что и здесь он первый. Узнает его Ахилл и удивляется. Улисс жив, а потому не преображен. Он без маски? Но и Ахилл, видимо, тоже без маски. И что же говорит Ахилл Улиссу? «Не говори мне о смерти, доблестный Улисс. По мне, лучше быть землепашцем и служить по найму, нежели повелевать всеми мертвецами, когда-либо жившими на свете до этих дней. Лучше поговорим о славном моем сыне. Скажи-ка, первым был он на войне?» Даже в царстве смутных блуждающих теней его интересуют только земные дела. «Душа быстроногого Ахилла удалилась потом быстрыми шагами в луг, усеянный златоцветами, удалилась веселая и радостная, т. к. я сказал ей, что сын доблестен и отважен». Афина же, покровительница Улисса, ругает его, как мамаша, последними словами: и плут-де он, и лжец, и вор, и т. п. И Зевс не так уж неуязвим. Прометей знает его тайну, и как интересно следить за диалогами Прометея с богами в трагедии Эсхила «Прометей прикованный».

В «Илиаде» говорится о том, что на щите Ахилла, изображающем войну, «люди шли, предводимые Аресом и Афиной, золотые сами и одетые в золото, краси-

вые и рослые, как подобает богам, только все сплошь меньше».

Только меньше, вот и вся разница. Но это слишком примитивное понимание разницы. Легенда рассказывает, что якобы за подобное изображение на щите Афины Паллады, где среди богов были изображены в сражении с гигантами Фидий и Перикл, скульптор Фидий был приговорен к смерти цикутой, как и Сократ. Другая легенда гласит, что Фидий оправдался. Примеров проникающей бессмертной божественности в реальность очень много. Состояние нового религиозного сознания делает эллинов свободными. Мы восхищаемся их пластикой и ясными лицами. Конечно, искусство, как мы говорили, обращается к идеальным состояниям. Греческие маски иные, не такие, как в Египте или на Востоке. Ворота между мирами Греции и Востока различны. Но, конечно, за религиозностью граждан и соблюдением ими обрядов следили.

Афинский архонт и законодатель Солон еще в середине VI века до н. э. издал закон о наказании за оскорбление религии или безбожие. И тот же Солон в одежде «глашатая» с шапкой на голове, пересекавшего границу миров Гермеса, в народном собрании прочитал сочиненную им военную элегию об освобождении острова Саламинка. Как все близко, как все рядом лежит. Политик, архонт, поэт, оратор, актер в одном лице. И шли афинские юноши, распевая: «Сразимся храбро за эту землю, нашу родину, и умрем, не щадя живота, за наших детей» и т. д.

Еще раз хочется повторить, что в древнегреческой культуре все формы народной, общественной, религиозной жизни были предельно сближены. Олимпиады создавали великий камертон Эллады. Пир — среда философствования и театра одновременно. В воспитании — основа гражданственности, эстетики и гени-

ального художественного дилетантства. В искусстве изображение человека и непроницаемость маски почти идентичны.

II
Мистерии Диониса и античная драма

«Мы чтим тебя, о Дионис, твое страданье и веселье», — распевали давно-давно хоры спутников Диониса. Они пели и не знали, что слова эти через много лет, а может быть и веков, укажут нам источник происхождения всей европейской трагедии и комедии, драмы и сатиры.

В середине VI века (около 550 г.) до н. э. произошло очень важное событие в культуре Греции. Афинский тиран Писистрат стал учредителем общегосударственного праздника Великих Дионисий. В наше время — это месяц Посейдона. Теперь народные мистерии, возникшие давно-давно с шествиями и «песнями козлов», плясками сатиров, пьяными менадами, непристойными шутками, подвязанными масками, хвостами и фаллосами, обрели иной статус и общественную поддержку. И это стало, возможно, началом рождения афинской драмы.

Но сельские общинные праздники все равно продолжались повсеместно. Их древняя природа плача и радости над растерзанным и воскресшим богом, связанным с землей и лозой, не могла уйти. Но появилась еще одна линия мистерий — окультуренная профессионализмом исполнителей мистерий и мифов о Дионисе. Вот почему VI век до н. э. считают началом аттического театра, а Диониса — его патроном и прародителем. Произошел ли античный театр драмы из Великих дионисийских мистерий или нет —

не знаем. Распеваемые древними жителями «песни козлов», или «дифирамбы», быстро преобразились в диалог с ведущим «корифеем» (актером), и, согласно легенде, эту традицию ввел поэт Фестид. Хор вел диалог с корифеем, рассказывал мифы о Дионисе. Сопровождалось это плясками и пантомимами в честь героя торжества. А как это выглядело постановочно — мы не знаем.

Настоящим реформатором, этаким Станиславским-Мейерхольдом античности, был драматург, поэт-трагик Эсхил. Хочется сказать еще раз, что диалектического «перетекания» дионисийских мистерий к профессиональному театру не было. Театр «стал» — и все. А мистерии остались мистериями. Во всем мире (и в России) антрепризные кочевые труппы работали на протяжении столетий. А потом «сразу» стал театр с постоянным адресом, местом, труппой, школой. То же в Англии рубежа XVI–XVII веков. Это же во Франции XVI века. И всегда во главе театра стояли гении-реформаторы. Их театральные идеи имели предшественников, но появлялся некто «основоположник», и точка отсчета начинается с него. Таков и был Эсхил — гений-основоположник, драматург, актер, теоретик европейского театра.

На сломе Греко-персидской войны, на подъеме патриотизма и выхода Афин на первое место в Дельфском морском союзе поэт Пиндар пишет оду-ораторию, посвященную Гиерому Сиракузскому, а Эсхил создает свою трагедию «Персы», которая была представлена в Афинах на Великие Дионисии в 472 г. до н. э. Он написал, поставил трагедию и одновременно создал театр. Он создал идею театра, его структуру, конституцию. Театр хора и двух актеров со спецификой движения, костюма, архитектуры действия. Он создатель настоящего профессионального театра. Греческого театра маски.

По многочисленным свидетельствам, в том числе и римского поэта Горация, именно Эсхил надел на актера трагическую театральную маску, которую сделал и расписал собственноручно. Эсхил происходил из древнего знатного рода. Он участвовал в войне с персами, в битве при Марафоне и Саламинке, жил и трудился в Афинах. Написал огромное количество трагедий, говорили — почти 90, и сатировых драм, но дошло до нас всего семь, в их числе — трилогия «Агамемнон», «Хоэфоры» и «Эвмениды». До сих пор непонятно, как он за две с половиной тысячи лет до сего дня мог написать «Прометея». Вот уж гений всех времен и народов.

Он первый поставил актеров на высокий помост над зрителями и хором, на «скене», куда актеры выходили из «палатки». Он создавал декорации и сам их писал. Например, скалу, к которой Гефест, обливаясь слезами, по велению Власти и Силы, посланцев Зевса, приковал своего брата Прометея и не хотел, и страдал, но не мог ослушаться владыки. На актерах были длинные хитоны красных, черных и белых цветов, где цвет символизировал персонаж. Эсхил надел полотняные маски на актеров. Маски менялись в зависимости от того, что происходило с героями. Одел Эсхил в маски и хор. В хоре было от 12 до 15 человек и корифей. Что означали театральные маски Эсхила? Однозначный ответ невозможен. Иногда, например в сатировых драмах, в римской драматургии маски заменялись сильным гримом. В комедиях маски были персонажные, как в более поздние времена в комедии дель арте. Но маски Эсхила? Театр — место встречи зрителя с другим, высшим измерением жизни, где отступает бытовая повседневность, наступает время для встреч иных. Драматургия обращается к абсолютным, подлинным ценностям, ко всему народу. Ко всем и к каждому. Фигуры актеров — на возвышении, большие, в иных образах. Все укруп-

Магическая ритуальная маска. Глаза инкрустированы бирюзой.
Дерево. Британская Колумбия

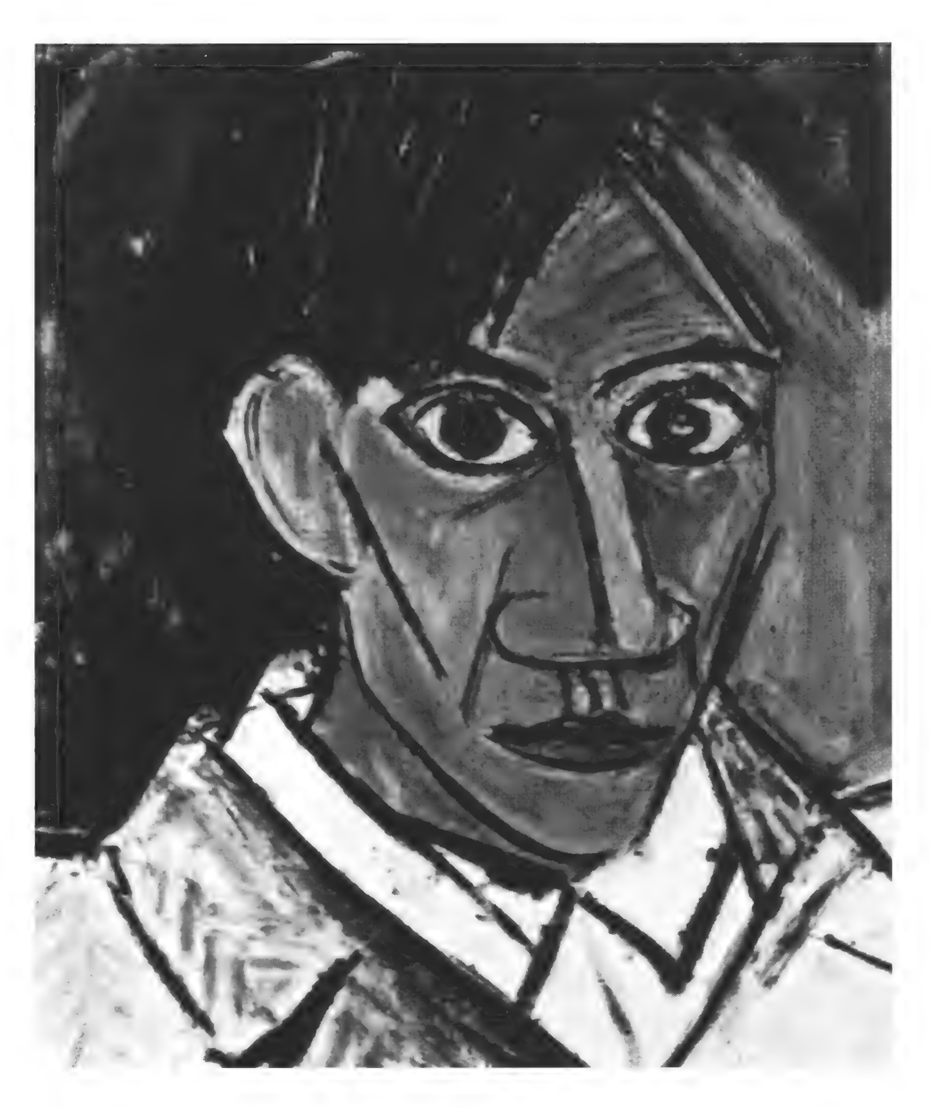
Магическая антропоморфная маска. Раскрашенное дерево.
Никобар (без даты)

Ритуальная маска, украшенная символами единения Земли и Неба. Дерево. Буркина-Фасо (Африка). XVII век

Пабло Пикассо. Авиньонские девушки. 1907 г. Нью-Йорк. Музей современного искусства

Елена Рубинштейн (основательница косметической империи) с маской из Камеруна, приобретенной в 30-е годы. Фото Мен Рей

Ритуальная маска «посвящения» из Меланезии. «Троу Корроу». Крашеное дерево. Без даты



Пабло Пикассо. Автопортрет-маска. 1907 г. Национальная галерея. Прага

Золотая маска Тутанхамона. Инкрустация по золоту. XVIII династия. Национальный музей. Каир

Маска. Символ очей, открытых вечности. XVIII–XIX династия. Лувр. Париж

Этрусская маска с головой Менады из Вейей VI в. до н. э.

Античная трагическая маска для театральных представлений.
Лувр. Париж

Силен и сатиры. Фриз дионисийских мистерий I в. до н. э. Помпеи. Вилла Мистерий

Фрески мистерий I в. до н. э. Помпеи. Вилла Мистерий. Национальный музей Неаполя

Театральная маска с атрибутами дионисийского культа. Помпеи.
Дом Ветия

Пьетро Лонги (1705 – 1781). Дама в круглой маске (деталь картины)

Пьетро Лонги (1705–1781). Посещение игорного дома во время Карнавала. 1751 г. Ка Редзонико. Венеция

Арнольд Бёклин (1827–1901). Маска Медузы. Музей д'Орсе. Париж

Феликс Надар (1820–1910). Пьеро-фотограф. 1854 г. Париж. Национальный музей

Григорьев Б.Д. (1886–1938). Портрет режиссера Всеволода Мейерхольда в образе Арлекина (фрагмент). 1916 г. С-Петербург. Гос. Русский музей

Антуан Августин (1809–1879). Маска Данте. Тайна. 1850г. Национальный музей. Париж

нено: фигуры и страсти. Как на щите Ахилла. Маска скрывает лицо актера и хора. Они являются в обличиях абсолютных сил, но диалоги их понятны.

Гермес: Не скажешь то, что знать отец желает?
Прометей: А надо бы? Он — благодетель мой!
Гермес: Глумишься надо мной, как над ребенком!
Прометей: А разве ты ребенка не глупей,
Коль думаешь, что я тебе отвечу? —

вот пример ясности мысли, иронии, стойкости в правде.

За очень короткий срок от указа Писистрата до профессионального аттического театра драмы изменилось многое. А сам Дионис исчез из драматургии совершенно. Из недр мифологии всплывают трагические герои и ситуации в точках экзистенциального выбора судьбы. Такого напряжения не могло дать ни одно искусство и никакая Олимпиада. Миссия оказалась на плечах театра. С этого момента театр становится главным достижением европейской культуры. Европейский театр родился как «театр маски».

По Аристотелю трагедия возникла из диалогов дифирамба. И поначалу не отличалась от «сатировой драмы». Тот же Аристотель писал, что корни происхождения профессиональной драмы не очень ясны. И уже в древности существовали по этому поводу разные мнения. Но особенные сомнения вызывала комедия. Дорийцы приписывали явление театра своей истории. И действительно, соглашается Аристотель, словом «комос» обозначались дорийские деревенские шуточные представления, веселья, часто вульгарные. Запевалы хора прерывали пение, рассказывая анекдоты на злобу дня и тому подобное. Дорийцы очень много дали эллинской культуре. Так и повелось: комедия — до-

рийская, трагедия — аттическая. Когда же приходило время дионисийских праздников, давали всегда три трагедии и одну комедию. Комедию тоже играли в маске, но к моменту появления Аристофана уже никто не знал ее происхождения и основоположников.

Изготовлением масок мужских и женских занимались специальные художники. «Каталог Поллукса» насчитывал 28 масок. Эдип выходил на сцену, переодевая 6 масок, включая маску слепца. Были маски для разных возрастов, состояний, маски речных и горных богов, нимф и титанов. Для комедии же было масок много, но самые интересные — маски-амплуа и карикатурные маски. А для комедии Аристофана «Облака» специальная маска Сократа была чрезвычайно похожа на самого философа. Иногда драматурги жаловались, например Аристофан, что художники не понимают и не могут сделать типажную маску его героев. И, что самое интересное, актеры, готовясь к роли, тщательно репетировали черты героев ролевых масок. И все-таки античная маска, став символом любого театра, остается загадкой со многими ответами. Например, комические маски перекочевали на римскую сцену к Теренцию и Плавту. А оттуда прямиком в европейский народный средневековый театр. А затем — к своему триумфу — комедии дель арте в Италии, Франции и далее без остановок, въехав в XX век, в его театр, к Кокто, Таирову и Брехту, в живопись и в объятия гениального Федерико Феллини.

Об устройстве античного театра написано очень много. Как идея, архетип, он остается и по сей день в значении основных составных частей. Театр (зрительный зал) — орхестра и хор — сцена. В театре главное — зрительный зал и зритель. А потому акустически и архитектурно он был построен относительно сцены. Сцена была как бы приставлена к амфитеатру зрителей, и к

ней шли лучи — переходы, делившие полный круг театра на секторы. Греки никогда не замыкали эллипс амфитеатра, как это делали римляне. Римских зрителей волновали общие, коллективные эмоции вокруг действия. Для греков каждый зритель должен быть связан со сценой и действием. Старые специалисты по аттическому театру пишут, что в пространстве театра фигуру актера без маски и локального цвета хитона было бы не разглядеть, к тому же нюансы выражения лица в античной трагедии отсутствуют. Возможно, эти утилитарные наблюдения не лишены смысла. Только маска, все равно как в ритуальных мистериях, инструмент трансформации образа и пространства. Котурны, строгость драпировок ярких одежд, маска, элементы декораций возводят действие в степень «надбытовую», точнее, мифологическую. Основа драматургии всегда в мифе. Действие спектакля неуклонно движется к финалу. Зритель воистину не только свидетель, но и участник высокой трагедии. Свои чувства, вопросы, диалог он как бы поручает хору, сливаясь с ним воедино. Что важнее в античном театре: места для зрителей или сцена? Театр в Греции — это места для зрителя. Зритель и есть театр. Театр бывает только там, где есть зритель. А литература там, где читатель, и т. д. Зритель в Греции, как мы уже говорили, был взыскателен и профессионален соответственно уровню театра. Это потом постепенно высокие зрелища уступили место зрелищам-ристалищам со звездами-гладиаторами.

Правда и то, что во времена эллинистические, когда зритель и его требования стали изменяться, в театрах давали «эстраду» и «цирк»: модных плясунов, куплетистов, мимов, фокусников и борцов. Наше мнение таково, что из двух составляющих театра — зритель определяет уровень любого, не только театрального искусства. Так что «пиар» был всегда. В эпохи духовного подъема

граждане плачут над судьбами героев. Эпоха опустошенности и в Греции требовала утех, пресыщенности, развлечений и забвения. Изысканные аристократки шиковали с гладиаторами в качестве наложников. А греческие великие актеры стали играть «покойников» на римских похоронах. Так, например, гениальный Деметрус играл убитую тираном Сабину, жену Нерона. Народ рыдал, и диктатор тоже.

III
Римские маски

Общеизвестно то влияние, в буквальном смысле слова, которое греческая культура оказывала на Рим. Философия, круг чтения, театр, архитектура. Но греческая культура, привитая к латинскому стволу, была не народна, а элитарна. Только в привилегированных и образованных слоях римского общества греки имели развитие через свое искусство, мифологию, утонченность речи, актерскую школу... И все-таки (о чем уже было сказано) — римская идея оставалась совершенно самобытной.

Народная культура почитала ларов-домовых, охранителей дома, очага, амбара. Была крестьянской, суеверной, прикладной. Одушевленные образы природы и природных явлений Греции много дальше от нашего современного опыта, чем домовые, гномы, лесные и домашние проказники, феи и мелкий волшебный люд латинян. Вера в приметы, знахарей и амулеты. Что же касается маски, то, боюсь, мы не справимся с этой темой. Римская маска имеет очень много домов, аспектов и еще не осмыслена как культурный феномен.

Первое. Таинственная, не имеющая однозначного ответа, идущая от этрусков традиция, а потом мода

украшать керамическими масками крыши домов, охранять дома масками. У этрусков манера украшения масками, мы знаем, связана с захоронениями — домами-саркофагами. Ты просто переходишь, переселяешься в другой дом с пиршественной чашей в руках, в дом вечности. Без трагизма, легко, с улыбкой, застывшей на лице маской. И все-таки это не ответ. И сколько таких вопросов. А что означают маски на порталах соборов Владимира XII–XIII веков? Появились — и пропали. В следующей нашей книге — средневековой — мы поговорим об этом намного подробнее. Итак, маски на козырьках и крышах, крышках, щитах, латах... Вопрос остается без ответа. Мы, по крайней мере, его не знаем.

Вторая тема маски в римской традиции — главная. Она связана напрямую с похоронным обрядом и происхождением портрета из похоронной маски. Мы уже говорили о феномене триады: смерть — атриумная маска — портрет. Погребальная маска — древнейший атрибут духовно-мистического ритуала. В Египте все манипуляции с масками были тайной из тайн. В римской же традиции — почти никаких тайн. Снимайте маску хоть при жизни. Она возвращается в ваш дом, на площадь, в Сенат всеми узнаваемым портретом. Через маску совершается и обратное действие — как бы полноценное возвращение. Сегодня мы знаем не понаслышке, а в лицо великих людей и граждан римской истории. В музей Капитолия приходишь на свидание с давно ушедшими, но не забытыми политиками, поэтами, злодеями, их дамами и детьми. Не менее интересен фаюмский портрет родом из египетских провинций — чудо реалистической живописи восковыми красками. Таблички-маски, которые запеленывали в мумию покойника. Лежит такой огромный кокон и смотрит на тебя живыми глазами, демонстрирует богатство и уверенность в вечном своем пребывании и

«там», и «здесь» одновременно. Вот феномен обрядовой маски. Она соединяет несоединимое.

Третье — это маски карнавала «сатурнии». Зимний карнавал — безудержное веселье, вседозволенность, опасность. Маска на лице — и все шлюзы открыты. Этот карнавал, как народная мистерия встречи с ушедшими близкими, популярен до сих пор. Во всем мире совпадал с Рождеством. Но родина его — Италия. Там он родился как традиция. И в дионисиях, и в других народных гуляньях присутствуют маски карнавала. И эту художественную форму создала Италия. О карнавалах Флоренции, Рима и Венеции особый разговор в другие эпохи в своем месте на страницах нашей книги. Мы будем говорить и о карнавале в латиноамериканской традиции, и о балах-маскарадах, о масках Японии и других стран.

Четвертое. О психологии латинян и их страсти к игре в жизни и с жизнью. Принятость самоубийства, принятость красивого и публичного ухода из жизни. Играть роль на сцене жизни было и осталось в крови и моде, жесте и позе. В отличие от утонченно-одухотворенного мира эллинов, пронизанного непрерывностью мифа, латиняне полагали, что мир есть сценическая площадка, а человек — актер-марионетка, а ниточки тянутся к таинственному кукловоду. Полагая при этом, что обрывать эти нити ведомые люди могут по своему усмотрению, не спрашивая того, кто подвесил. Посмотрите на фрески, сохранившиеся в помпейских домах. Какое количество сюжетов с масками и театральными сценами. Какое отношение эта живопись на стенах домов имеет к театру, к драматическому театру? Или живопись на стенах — более широкая потребность в театральной среде, которая, будучи стенами комнаты, окружает себя «декорацией», в ней протекает частная жизнь.

«Комедия моей жизни подошла к концу» — прощальные слова последнего публичного обращения Августа Октавиана, отнюдь не комического персонажа римской истории. Может быть, он слово «комедия» понимал как Антон Павлович Чехов? Игровая прижизненная маска великих и малых граждан первого Рима легко была усвоена гражданами второго, уже христианского, Рима. У красавиц-христианок в Византии был обычай на свое лицо натягивать тоненькую маску с нарисованной личиной. Они примеряли личины разного рода, т. е. лицемерили.

Жизнь очень близко, очень близко подходила к театру. А маска — к поведению. В Греции театр был национально-значимым событием. Историческим опытом. Зеркалом самопознания. Он заменял книгу, он держал нацию в форме. Театральность римского жеста, публичного поведения личности, или толпы, или вождя, ее любовь к площадным зрелищам и стадионам ослабляла профессиональный театр.

И все же именно профессиональный театр, драматургия оказывают решающее влияние в дальнейшем на европейский театр.

Заметной фигурой становится римский сатирик (от Сатира. Сатир — спутник Диониса) Варрон Реатинский. Он жил на рубеже II и I в. до н. э. и был родом из города Риете. Говорят, он был консерватором, долго служил под началом Гнея Помпея. Тем не менее триумвират Помпея, Цезаря и Красса в своих сатирах называл «трехглавый», намекая на подземное чудовище Цербера. Этот Варрон стяжал славу ученого-энциклопедиста, но главное, что он оставил, — «Минипповы сатурны» (сатиры). Эти «Минипповы сатурны», связанные с личностью греческого философа Миниппа, «хохотавшего в аду», были бестселлерами чтения не только римского, но и в XIV–XV веках в Европе позднего Средневековья.

В своей книге «Жизнь и творчество Рабле», посвященной смеховой культуре, Михаил Михайлович Бахтин рассказывает о «Минипповой сатире» как о настольном чтении интеллектуальной элиты Европы. В мастерской художника Диего Веласкеса висели два портрета великих сатириков древности — Миниппа и Эзопа. Это открывает многое в личности и творчестве Веласкеса. Не все сатиры Варрона сохранились, дошли до нас. Это общая беда античных авторов. Мы знаем фрагменты или только цитаты. И на том спасибо. Варрон высоко чтил своих предшественников — драматургов Плавта и Теренция.

Комедию Плавта «Грубиян» без удивления читать нельзя. Речь идет о ловкой гетере Астафии, которая дурачила сразу трех героев — Воина, глупого молодого Афинянина и собственно Грубияна — женоненавистника. Рассуждения его о женщинах напоминают Чеховского «Медведя», и финал тот же. Он женился на Астафии. И ловкая проныра, и все трое мужчин, особенно Воин, как персонажи, как маски пустились в странствие по всем драматургическим дорогам Европы. Вопрос этот интересен «скользящими» вечными сюжетами, проблемой сознания, культурой зрелищ. Вот почему мы намерены неоднократно следить за развитием театра положений в каждой из наших книг. Для Плавта очень важна динамика действия, а его герои — набор народных типов плутов, простаков, наивных честных ротозеев, которые в том или другом варианте давно и хорошо известны. Просто удивительно, как недвижно время между рождением масок Плавта и теми же героями сегодня. Маску как предмет древнелатинская комедия почти не употребляла, предпочитая грим. В маске щеголяла, жила народная комедия «ателлана». Снова удивимся: как мало изменились нравы за две тысячи лет. Сколь неподвижны и не под-

вержены изменениям нелепые ситуации. Вспомним, кстати, надписи, оставленные болельщиками римских стадионов на скамьях Колизея, и мы получим подтверждение нашей мысли о «неподвижности» человеческой комедии.

Жан-Батист Мольер в XVI веке был большим поклонником и Плавта, и Теренция, изучая и переделывая на свой лад их комедии.

Теренций — младший современник Плавта, человек другой судьбы. Он неизвестно откуда пришел в Рим. Говорили, будто был вольноотпущенником из Африки. Что вполне возможно, т. к. принадлежал к кругу Сципиона Африканского и просветителя середины II в. до н. э. Эмиля Павла. Его литературным языком, слогом, остроумием восхищались современники. Его стиль изучал Цицерон. Его комедии шли с успехом. Теренций прославился пьесой «Свекровь», которую переводил для постановки наш театральный гений Островский. Еще Теренций написал комедию «Льстец» о некоем молодом проныре, пригревшемся в богатом доме. Естественно, вы узнали Молчалина? В финале — разоблачение, и вот матрица комедии А. Грибоедова «Горе от ума».

Мольер и Гольдони использовали (что было очень принято) персонажей и фабулы Теренция. Гольдони даже написал пьесу, которую так и назвал — «Теренций». Теренций появился в драматургии неожиданно и, прочертив кометой-биографией римскую литературу, исчез. Никто не знает, как и куда исчез Теренций. Сказал только, что едет в Грецию обучаться театральному мастерству.

Комедии Плавта и Теренция актеры играли загримированными, и каждый типаж имел свой грим, костюм, аксессуары. Актеры уже в Греции имели точное амплуа. Они играли и разучивали написанный текст

пьесы. Но была еще и народная комедия, тексты которой до нас не дошли, поскольку неизвестно, были ли они вообще записаны. Задавалась только фабула — тема для импровизации. Это была импровизация внутри четырех-пяти постоянных масок, с абсолютно неподвижными, как у Бастера Китона, выражениями лица: Обжора, Дурак, Хвастун, Простофиля и хитрый Горбун. Они дурачились, смешили публику и делали точно то же, что и сегодня герои народных балаганов, клоуны цирка и немого кино. Грубые шутки, подножки, торт в лицо — словом, знакомые фарсы, гэги. Комедия эта родилась в городке Ателла, и потому народный импровизированный театр масок в Риме получил название «ателланы».

Герои несли всякую чепуху, абракадабру, но зрителям все нравилось, и они от души хохотали и расслаблялись. Ателланы — вполне римское развлечение. Дубасили, сквернословили, позволяли непристойности. История народного фарса почти неизвестна до появления поэтов Полибия и Невия, давших ей сценическую форму. Маски множились. Появились близнецы Макки. Их путали, они были и воинами, трактирщиками, женщинами и т. д. И уже давно было замечено, что Горбун напоминает Арлекина комедии дель арте. А Макк — Брегелла — тоже то слуга, то пастух, то даже бандит, то глумлив, то страшен.

Время жизни одного из величайших театров мира — народного театра комедии дель арте — с XVI до начала XIX века. Но корни его глубоко уходят в античную культуру маски и карнавала, смеховую культуру народного театра. Маски итальянской комедии дель арте были из разных областей, говорили на разных диалектах, часто не понимали друг друга. «Ремесло наше — представление комедий. Все мы «дзанни» — комедианты необыкновенные и неподражаемые», — писал поэт XVI века

Ласки. Самые популярные маски севера Италии, откуда пришли «ателланы». Панталоне — незадачливый купец, Доктор — болонский юрист. У Панталоне — красная куртка, шапочка, маска с бородкой. На докторе — все черное и белое. На лице — маска. Слуга-Арлекин из Бергама, с костюмом из заплаток. Знал бы этот Арлекин, какая долгая дорога жизни уготована ему. Он вышел из тьмы веков наблюдением или потребностью народа. Он только прикидывается шутом и весельчаком с деревянной шпагой за поясом, а рожден демоническими силами. Все обличия Арлекина гениально раскрыты в фильме комедии дель арте «Дети райка» (1945) Марселя Карне, французского кинорежиссера. Марсель Карне поставил этот фильм в конце войны, чтобы показать, как сильны и неистребимы народные корни и традиции древнего искусства и вечно живы и неистребимы Арлекин, Пьеро и Коломбина.

Наследница «ателлана» в XVIII веке — комедия дель арте обрела своего гения — драматурга венецианца Карло Гоцци, возрожденного в лихие 20-е годы XX века Евгением Вахтанговым в постановке 1924 г. — «Принцесса Турандот».

Среди масок итальянской комедии кроме перечисленных типов и озорников полагаются влюбленные пары. Энергичная, остроумная, дерзкая девушка с мечтательным ухажером. Или нежная, лиричная с волевым мужчиной, командиром, героем. Еще служанка с проказами, затеями и не вполне безобидной компанией масок. Комедии эти «давались» на исходе карнавала перед постом. И мы узнаем их и всю компанию масок в комедии Шекспира «Двенадцатая ночь». Виола, и Оливия, и служанка Мария, и козни масок: шута, и сэра Тобби, и вся путаница жизни, любви, чудес, предательства, розыгрышей. Или в «Укрощении строптивой». Так сказать, перевод с древних традиций

итальянской, латинской комедии на английский гений Шекспира.

Карнавальной культуре и маске XVIII века будет отведена отдельная работа. Мы подробно расскажем о карнавале, Карло Гоцци, Гофмане, немецком философе Лейбнице и других героях пестрого балагана жизни.

Но самый обширный рассказ на эту тему, конечно же, касается всех сторон культуры и искусства XX века, его поэзии, живописи, кинематографа, прозы и, разумеется, расцвета театра маски XX века.

И если мы начали прогулки с арбатского двора Булгакова, то завершим в Фонтанном доме, вернее, рядом с ним, во флигеле, где какое-то время жила Анна Андреевна Ахматова и где в канун нового 1941 года произошли таинственные события. «Поэма без героя», так же как «Мастер и Маргарита», имеет столь обширное и подробное исследование, что касаться обоих произведений вообще не следует. Им, может быть, немножко нужен отдых от нас. Так бывает. Но обстоятельства темы требуют нескольких слов. Ахматова и Булгаков — люди одного времени и одной культуры, дышали общим воздухом и единым предчувствием были томимы. Начало же XX века — время иронии, маски, карнавала, время «Балаганчика» Блока и живописи «Мира искусств»! Сжигание мостов и неосознанный страх, предчувствие катастрофы, холодок внутри, и от этого — еще больший угар карнавала. «С детства ряженых боялась, / Мне всегда почему-то казалось, что какая-то лишняя тень / Среди них без лица и названья / затесалась...»

«Новогодний вечер. Фонтанный дом. К автору, вместо того, кого ждали, приходят тени из тринадцатого года под видом ряженых. Белый зеркальный зал. Лирическое отступление. Гость из будущего. Маскарад. Поэт. Призрак». Так начинается поэма 1940 года, оконченная в эвакуации в Ташкенте в 1942 году.

Ряженые, маски, тени 13-го года, т. е. кануна Первой мировой войны, приходят к автору в ночь перед Новым годом в канун Второй мировой войны. Для автора «Поэмы» нет случайностей в этом мире. Тени карнавала не могут появиться в собственном обличье, но только под маской. Их явление — на какое-то мгновение, пока часы не пробили 12, великое предзнаменование. «Этот Фаустом, тот — Дон Жуаном, Дапертутто, Иоканаваном...» И еще некто «ровесник Мамврийского дуба / Вековой собеседник Луны. И еще одна тень. На стене его твердый профиль, / Гавриил или Мефистофель, / Твой, красавица, паладин. / Демон сам с улыбкой Тамары, / но какие таятся чары в этом страшном дымном лице». Прототипы занимают исследователей давно. Маски были давно раскрыты и описаны, да Ахматова их не скрывает. Велимир Хлебников (ровесник Мамврийского дуба) и Александр Блок (демон с улыбкой Тамары). Она вспоминает и себя, ту, которой до Страшного суда, «до долины Иосафата» не хочет подать руки. Но она одна среди них жива, и жить от 41-го года ей еще долго, больше 27 лет.

Финал поэмы — возвращение в Ленинград из ташкентской эвакуации на самолете. Поэт смотрит на землю «из брюха летучей рыбы»: «И открылась мне та дорога, / По которой ушло так много, /По которой сына везли, / И был долог путь погребальный...» И далее: «От того, что сделалось прахом, / Обуянная смертным страхом / И отмщения зная срок, / Опустивши глаза сухие / И ломая руки, Россия / Предо мною шла на восток». Вот она — расплата за карнавал 13-го года.

Для прошлых времен, для античности маска и карнавал — часть культуры. Тот состав, которым крепятся отдельные части ее целостности и гармонии. Булгаковым и Ахматовой карнавал осознается совершенно по-другому. Для Ахматовой то, что стало с ее страной, с

ее сыном, народом, частью которого она себя знает, — расплата за карнавал 13-го года. Карнавал в классическом понятии — антитеза и баланс к порядку. Но это в прошлом. Сегодня остается куча мусора и прах. Балансируя между праздником карнавала и небытием, можно оказаться по любую сторону праздника маски. Ахматова в «Поэме без героя» удивительно описала тот феномен, когда чувственное веселье и забвение карнавала оборачиваются трагедией. Древние, согласно традиции, давали комедию после трагедий. И в этом глубокий смысл античности. В нашей жизни карнавал оборачивается смертью. Юноша Михаил Лермонтов, кажется, это уже знал. Его «Маскарад» лишь на первый взгляд литературная вариация на тему «Отелло» Шекспира. Скрытность, игра, жизнь за ширмой, в зазеркалье разрушают доверчивые и чистые души. Любовь и ревность — легкая добыча хищных масок, запутавшихся в маскараде жизни. «Маскарад» Лермонтова в 1917 году ставит на сцене Александринского театра Всеволод Мейерхольд. Все угарно, нарядно, зловеще. Жизнь и смерть таинственно меняются местами.

Тема «Тайна маски» для всех эпох нам кажется основополагающей и одинаково важной для общества во времена Теренция, Марселя Карне или Феллини.

Сегодня, в начале XXI века, мир окончательно оделся тайной. Это не «век маски», а «век в маске». Тайной маски стало все: погода, выборы, производство ножей и вилок, имя лидера партии и страны, функции международных организаций и образование. Тайна постепенно засасывает, уводит в «зазеркалье», и мир становится невидимым. Кровь ценится не более клюквенного сока Петрушки.

«Черт возьми — смейтесь, господа», — обратился президент Рузвельт к нации во время Великой депрессии.

Говорят, это были хорошие слова, почти медицинская рекомендация. Тогда в мире родилось замечательное искусство кинокомедии типажей и возрождения простой маски.

«Карнавальная чакона» смерти уводит за собой по гребню холма героев фильма «Седьмая печать» Ингмара Бергмана. Выжила только семья странствующих комедиантов театра маски. Они юны и талантливы. Иов к тому же поэт. Поэт пишет стихи и музыку, а главное, он видит свет, скрытый ото всех, и верит в чудо нового преображенного мира. Мир сияет естественностью природы, умытостью, здоровьем. А маски вернулись на свое место в балагане. Но это — лишь мечта последнего гуманиста.

Паола Волкова

Мост через бездну

Макет, верстка, оформление вкладок *О. Ерофеев*
Корректор *Н. Семенова*

ООО «Издательство «Зебра Е»
119121, Москва, ул. Плющиха, 11/20А
e-mail: zebrae@zebrae.net
http://www.zebrae.ru

Санитарно-эпидемиологическое заключение
№ 77.99.60.953.Д.009937.09.08 от 15.09.2008 г.

По вопросам приобретения книг издательства «Зебра Е»
обращаться по адресу:
ООО «Издательство «Зебра Е»
125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 22/2, офис 26.
Тел.: (499) 995-09-42
kniga@zebrae.ru
svirin@zebrae.net

Подписано в печать 14.01.2013
Формат 60×90/16. Усл. печ. л. 16
Тираж 7000 экз.
№ заказа 8821

Отпечатано с готовых файлов заказчика
в ОАО «Первая Образцовая типография»,
филиал «УЛЬЯНОВСКИЙ ДОМ ПЕЧАТИ»
432980, г. Ульяновск, ул. Гончарова, 14

«Мост через бездну» — первая из пяти книг, диапазон которых от античности, европейского Средиземноморья до концептуализма XX века.

Шествие через века — сквозное действие книги. Прослеживаются новые связи между такими отдаленными формами, не лежащими на поверхности, как, например, античность и карнавал, древняя культура Крита и корневые традиции испанской культуры, и многое другое. Но «точка зрения» всегда имеет право на существование как предложение к размышлению.

Книга рассчитана на тех, кто интересуется литературой по искусству.

ПАОЛА ВОЛКОВА

Мост через бездну

ZEBRA